BIANCO E NERO

RASSEGNA MENSILE DI STUDI CINEMATOGRAFICI

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA
EDIZIONI DELL'ATENEO - ROMA
ANNO XIX - NUMERO 7 - LUGLIO 1958

Sommario

LETTERE	Pag.	I
PROBLEMI E OPINIONI: *L'interprete può influire sulla scelta del regista e della sceneggiatura,* di Guido Guidi	»	I
IL MESE - *Il quinto Convegno delle Scuole del cinema e della televisione,* di Domenico De Gregorio. *Diffusione popolare della cultura cinematografica,* di Franco Venturini	»	III
FORMATO RIDOTTO - *Il Festival internazionale di Merano,* di Leonardo Autera	»	VIII
ARTICOLI E SERVIZI		
Processo al neorealismo	»	1
Rispondono al questionario di « Bianco e Nero » CARLO BO, FEDERICO FELLINI, GOFFREDO LOMBARDO, ANTONIO PETRUCCI.		
GUIDO GEROSA: *Una grande tragedia dell'antico Giappone* . . .	»	8
NOTE		
GIANFRANCO NOLLI: *La Sacra Bibbia secondo Cecil B. De Mille* . .	»	13
DOCUMENTI		
Il V. Incontro internazionale delle Scuole di cinema - Relazioni .	»	20
MARIO MOTTA: *La cattedra di cultura generale*		
GIORGIO PROSPERI: *L'insegnamento della sceneggiatura*		
LUIGI COMENCINI - Angelo D'Alessandro: *Imparare a dirigere gli attori*		
ORAZIO COSTA: *La formazione dell'attore cinematografico in rapporto a quella dell'attore teatrale*		
I FILM	»	40
L'ARPA BIRMANA (*Biruma Na Tategoto*), di Tino Ranieri		
I GIOVANI LEONI (*The Young Lions*), di Tullio Kezich		
Altri film		
IL JOLLY È IMPAZZITO (*The Joker is wild*), di Morando Morandini		
LA SQUADRIGLIA LAFAYETTE (*Lafayette escadrille*), di M. Morandini		
FURIA SELVAGGIA (*The lefthanded gun*), di M. Morandini		
UN AMERICANO TRANQUILLO (*The quiet american*), di M. Morandini		
PAL JOEY (*Pal Joey*), di T. Ranieri		
PARIS HOLIDAY (*Paris Holiday*), di T. Ranieri		
NATHALIE (*Nathalie*), di M. Morandini		
AMORE A PRIMA VISTA, di T. Ranieri		
I LIBRI	»	54
WALTER ALBERTI: « *Il cinema d'animazione* » di Giulio Cesare Castello		
ANTONIO CIAMPI: « *Diritto di autore diritto naturale* » di M. L.		
MARIO FANTIN: « *Alta via delle Alpi* » di G. C. Castello		
AUGUSTO FRAGOLA: « *Il nuovo ordinamento dell'industria cinematografica italiana* » di G. C. Castello		
J. BROZ - M. FRIDA: « *Profily Cizich Reziséru* » di G. C. Castello		
J. P. MAYER: « *Sociologia del film* » di Margherita Guidacci		
RAUL ROSSINI: « *Questioni di diritto cinematografico* » di Leonardo Fioravanti		
DINO VILLANI: «*Come sono nate undici Miss Italia*» di G. C. Castello		
« *Il grido* » *di Michelangelo Antonioni,* a cura di ELIO BARTOLINI, di G. C. Castello		
« *La diga sul Pacifico* » *di Réné Clément,* a cura di ALDO PALADINI, di G. C. Castello		
La dodicesima puntata di « *Il pubblico non ha mai torto* » autobiografia di ADOLPH ZUKOR in collaborazione con Dale Kramer	»	72

SPEDIZIONE IN ABBONAMENTO POSTALE

ANNO XIX - N. 7 LUGLIO 1958

BIANCO E NERO

RASSEGNA MENSILE DI STUDI CINEMATOGRAFICI

Direttore responsabile: MICHELE LACALAMITA - *Comitato di redazione*: GIULIO CESARE CASTELLO, GIAMBATTISTA CAVALLARO, FERNALDO DI GIAMMATTEO, ERNESTO G. LAURA, MARIO MOTTA - *Segretario di redazione*: ALBERTO CALDANA - *Direzione e redazione*: Roma, via Cola di Rienzo 243 - Telefono 389.317 - *Amministrazione*: Edizioni dell'Ateneo, Roma, via Caio Mario 13 - Telefono 353.138 - c/c postale n. 1/18989 - Abbonamento annuo: Italia: Lire 3.600 - Estero: L. 5.800. Un numero: L. 350 - Un numero arretrato: il doppio. I manoscritti non si restituiscono. Si collabora a « Bianco e Nero » solo su invito della Direzione.

Lettere

Egregio Direttore,

ricordo che qualche anno fa, quand'ero « fagiolo » di legge, nell'Aula Magna dell'Università di Roma assistei per la prima volta ad un saggio di recitazione degli allievi dell'Accademia di Arte drammatica. Si trattava d'una dizione di passi scelti dell'« Adelchi » di Manzoni, che essi ebbero a tenere sotto la guida del loro maestro Orazio Costa, direttore d'orchestra, senza bacchetta, ma non per questo meno autoritario e compenetrato della musicalità dei versi manzoniani. Fu un successo pieno ed i duemila e più studenti che affollavano l'aula, costituendo indubbiamente uno dei pubblici più esigenti e difficili, indistintamente applaudirono. Li avevano accolti con diffidenza, per non dire astio, quei ragazzi: vuoi per la fama che li precedeva («... sono una massa di fanatici, montati... ecc. »), vuoi per i loro vestiti tutti uguali, tipo divisa, che li distinguevano inequivocabilmente.

Feci poi la conoscenza con qualcuno di costoro e quasi mi meravigliai che, oltre ad essere bravi, fossero anche intelligenti e simpatici, senza quelle fisime e... pallini di cui la credenza comune ce li faceva imbevuti. Seppi così ad esempio, dei loro saggi trimestrali ed annuali ed a parecchi di questi ebbi in seguito il piacere di assistere ed applaudire; è, quindi, con intima soddisfazione che ogni qualvolta alla radio, alla televisione o sulle scene teatrali vedo oggi in parti più o meno importanti impegnati quegli ex saggisti, li riconosco come scoperte... personali e li seguo col più vivo interesse.

Per entrare, ora, in argomento, spostiamo il discorso su iniziative del genere fatte con gli allievi del C.S.C. La loro situazione è ancor più delicata o, per meglio dire, facile a quelle critiche superficiali, che, se vengono appuntate dal grosso pubblico su dei ragazzi che vogliono entrare nel mondo del teatro, come gli accademisti della « Silvio D'Amico » ben più ferocemente vengono rivolte a quegli altri che vogliono entrar nel mondo del cinema. Se gli uni, vale a dire, vengono considerati «fanatici», il minimo, per gli altri, è d'esser ritenuti corrotti al midollo ed assolutamente incapaci, per la forza del luogo comune che il cinema italiano non ha attori e quindi il C.S.C. è stato ed è vivaio di... non attori, non registi, non... eccetera.

E' indubbio che in questi ultimi tempi delle grosse mete sono state raggiunte per rivalutare e riaffermare sempre più il nome, la forza, l'operato, la funzione del C.S.C. nel mondo cinematografico ed i principali interessati a questo mondo, dagli uomini di governo al piccolo e grande produttore, dai critici ai registi, hanno capito l'importanza di questa scuola; perchè, però, non portare gradualmente a conoscenza anche a quella che chiameremo la massa del pubblico, ciò che al Centro si realizza, oltre alle... « orge sodomitiche » su cui tutti, chi più chi meno, giurano? Ed è per questo « portare a conoscenza » che ho fatto l'esempio della « Silvio D'Amico »: perchè non organizzare trimestralmente o comunque periodicamente in pubbliche sale, delle manifestazioni ad inviti in cui, ad esempio, si proiettino gli « shorts » realizzati?

Non credo di peccare di superbia, come allievo del C.S.C. se affermo che tra i nostri cortometraggi vi sono delle cose ottime e più che degne d'essere conosciute, realizzate da quei giovani registi che, come Quilici, tanto per far un nome fra tanti, racchiudono molte speranze del nostro cinema; e se poi ci fossero, come ci sono, dei prodotti meno buoni, più o meno ingenui, proprio perchè saggi di scuola, anche questi dovrebbero essere proiettati, proprio perchè non devono, tali manifestazioni, riuscire festivals o mostre più o meno regionali, ma direi quasi il rendiconto che al pubblico cinematografico deve il C.S.C. dare, nelle realizzazioni dei suoi allievi, cominciando ad un contempo con il far conoscere nomi e volti.

Alfredo M. Tucci

Problemi e opinioni

L'INTERPRETE PUO' INFLUIRE SULLA SCELTA DEL REGISTA E DELLA SCENEGGIATURA. — Anna Magnani ha dovuto faticare non poco; ma, alla fine, dopo essersi battuta per sei anni con alterne vicende, l'ha spuntata. Non solo la Corte Suprema le ha dato ragione riconoscendole il diritto a pretendere da una casa di produzione il risarcimento del danno subito per inadempienza contrattuale; ma è riuscita ad ottenere anche che venisse affermato un principio di notevole e rilevante interesse per un mondo, quello cinematografico, i cui rapporti giuridici fra i numerosi personaggi che lo frequentano sono ancora confusi;

che, cioè, l'attore ha la possibilità di imporre al produttore l'obbligo di seguire una determinata condotta in modo che il film venga mantenuto ad un livello artistico adeguato.

Il contratto che ha dato origine alla vertenza venne stipulato nel novembre 1950. Anna Magnani si impegnò ad interpretare un film per la casa di produzione « Athena », che a sua volta si obbligò a scegliere il soggetto e indicare il regista entro il 31 agosto 1952. L'inizio della lavorazione subì vari rinvii, il soggetto « Aria di Roma » venne sostituito, il regista Luigi Zampa declinò l'incarico e mentre la Casa di produzione stava per concludere le trattative con un altro regista, Alessandro Blasetti, Anna Magnani comunicò — s'era nel settembre 1952 — alla « Athena Film » di ritenersi sciolta da ogni vincolo contrattuale.

« Il contegno della signora Anna Magnani — protestò subito la Casa di produzione attraverso i suoi legali, avvocati Mario Marino e Virginio Andrioli — è stato pretestuoso ed illeggittimo. Di conseguenza l'attrice deve risarcire il danno arrecato e restituire i 15 milioni di lire da lei avuti in acconto dei suoi compensi futuri ».

« E' l' "Athena Film" — replicò pronta Anna Magnani a mezzo degli avvocati Rosario Nicolò e Cesare ed Angelo Tumedei — ad essere in difetto. Infatti non avendo scelto il soggetto e il regista entro la data fissata dal contratto la Casa di produzione ha posto me in condizioni di non poter accettare nel frattempo altri impegni di lavoro. Di conseguenza sono io che debbo pretendere il risarcimento del danno subito ».

Si era nel settembre 1952. Quasi tre anni dopo, nel maggio 1955, il tribunale fece conoscere il proprio parere. Per Anna Magnani fu un insuccesso clamoroso: l'attrice venne condannata a restituire l'anticipo di 15 milioni di lire e a risarcire il danno arrecato alla Casa di produzione. Trascorse ancora un anno ma la decisione della Corte d'Appello nell'aprile 1956 fu diametralmente opposta: non solo l'attrice non doveva restituire il danaro avuto in acconto, ma poteva pretendere a sua volta d'essere risarcita del danno subito. La battaglia, naturalmente, non era terminata: mancava alla vertenza, l'opinione della Corte Suprema Anche questa è arrivata e, del tutto conforme a quella della Corte d'Appello.

Quali i motivi che hanno indotto la II Sezione civile della Cassazione presieduta dal dott. Giovanni Battista Petrella a prendere questa decisione? Lo ha spiegato ampiamente il dott. Guglielmo Gentile estensore della sentenza. Innanzi tutto i magistrati hanno tenuto presente due elementi fissi: che entro il 31 agosto 1952 la « Athena Film » avrebbe dovuto scegliere il regista e che la sceneggiatura avrebbe dovuto essere consegnata alla Magnani per l'approvazione un mese prima che iniziasse la lavorazione del film: due elementi del contratto che non vennero rispettati dalla Casa.

« E' vero che — ha commentato la Corte Suprema — l'interprete è un semplice prestatore di lavoro subordinato e che l'unico titolare della impresa cinematografica è il produttore il quale quindi può predisporre come meglio crede la organizzazione della produzione e non è tenuto a subire in ciò alcuna ingerenza dell'interprete. Ma poichè non si tratta di principii di ordine pubblico è chiaro che ad essi nel contratto di lavoro fra produttore e interprete possono essere apportate validamente determinate deroghe attribuendo all'interprete una certa ingerenza nella organizzazione della produzione di un film. E deroghe del genere sono frequenti nei contratti di lavoro con attori di primo piano' i quali, allo scopo di assicurare che il film mantenga un livello adeguato alla fama da essi raggiunta, impongono al produttore l'obbligo di seguire una determinata condotta. E le clausole contrattuali con le quali vengono posti obblighi del genere a carico del produttore sono valide perchè mirano alla tutela di interessi giuridicamente apprezzabili dell'interprete».

Stabilito questo principio di carattere generale, la Corte Suprema ha tratto conseguenza che sono da ritenersi valide le clausole imposte da Anna Magnani perchè potesse

Il direttore del Centro Sperimentale, dott. Leonardo Fioravanti, che qui vediamo tra gli allievi, è stato eletto, durante il V Incontro Internazionale delle scuole del Cinema, Presidente del Centro di Collegamento.

scegliere un regista di suo gradimento e di procedere ad una eventuale revisione della sceneggiatura.

«E' vero che — hanno spiegato i giudici della Corte Suprema — il regista è un semplice coautore del film insieme al soggettista, allo sceneggiatore e al compositore delle musiche. Ma è anche vero che egli assume un ruolo assolutamente preponderante su quello degli altri autori nella fase della esecuzione e in quella particolarmente delicata della preparazione del film. E' nozione di comune esperienza che in dette fasi il regista procedendo ad un incisivo lavoro di rielaborazione, di coordinazione e di direzione imprime all'opera in corso di produzione il segno talora prepotente della sua personalità e del suo patricolare ingegno creativo».

Una spiegazione questa che ha avuto duplice scopo: giustificare la ragione per la quale Anna Magnani potesse avere un interesse più che legittimo a pretendere un regista di suo gradimento e dall'orientamento artistico non contrastante con il proprio a stabilire che, avendo la «Athena Film» superato il limite del 31 agosto 1952 senza aver scelto il regista, se violazione di contratto vi è stata questo si è verificato per colpa della casa di produzione condannata, in conseguenza, a risarcire il danno dell'attrice e a pagare le spese del giudizio.

Guido Guidi

Il mese

IL QUINTO CONVEGNO DELLE SCUOLE DEL CINEMA E DELLA TELEVISIONE. — Dal 14 al 18 maggio e dal 20 al 24 dello stesso mese si sono svolti, rispettivamente a Cannes e a Parigi, i lavori del 5° Incontro Internazionale fra le Scuole di Cinematogarfia di tutto il mondo.

Gli scopi di tale Convegno si possono così raggruppare: 1) revisione dello statuto del « Centro internazionale di collegamento » fra le Scuole di cinema e rinnovo delle cariche sociali; 2) proiezione di film didattici e di diploma, realizzati dai vari istituti, per una mutua conoscenza dei metodi adottati dalle diverse istituzioni; 3) scambio di informazioni e successive discussioni fra gli esponenti delle varie scuole per un reciproco perfezionamento dei sistemi didattici.

Prima di esporre ai nostri lettori il risultato di questi lavori, riteniamo sia utile spendere qualche parola per illustrare come sono distribuite nel mondo le scuole di cinematografia.

A un primo gruppo appartengono quelle scuole che possono vantare una maggiore anzianità e una più completa definizione strutturale: entrambi elementi che le pongono al vertice di quella specie di gerarchia di prestigio che, di fatto, è venuta a determinarsi fra tali istituti. Tale gruppo annovera il Centro Sperimentale di cinematografia (Roma), l'I.D.H.E.C. (Institut de Hautes Etudes Cinématographiques, Parigi), l'Istituto Superiore di cinematografia (Mosca), la Scuola Superiore di cinematografia di Lodz (Polonia). Le dette istituzioni godono, sul piano internazionale, di una particolare estimazione, in considerazione dell'attività svolta, delle esperienze acquisite, della fama internazionale di alcuni maestri, nonchè del contributo dato, con i propri allievi, alla formazione dei quadri di molte cinematografie nazionali di recente sviluppo.

Viene subito dopo per importanza un secondo gruppo di scuole, quali l'Istituto di Studi ed Esperienze cinematografiche (Madrid), la Scuola di Cinematografia di Budapest, la Sezione Cinematografica della Accademia di Belle Arti di Praga. Un terzo gruppo è quello costituito dalle scuole di recente costituzione, come quelle di Monaco di Baviera, di Postdam, di Atene, di Vienna; o addirittura in fase di progettazione, come quelle dell'India, della Persia, dell'Egitto, dei Paesi Bassi, dei Paesi scandinavi e di qualche nazione dell'America latina.

Una categoria a sè costituiscono invece le scuole americane. Negli Stati Uniti, il cinema è materia di insegnamento universitario, attraverso corsi specifici su singole materie. Non si può perciò fare un raffronto con le scuole di tipo europeo, ciascuna delle quali raggruppa la totalità dell'insegnamento delle materie attinenti alla cinematografia. Forse l'unica eccezione americana a questo riguardo è l'Università « Bob Jones » della Carolina del Sud, la quale comprende, in seno alla facoltà di Arti e Lettere, una scuola di cinema paragonabile a quelle di tipo europeo. Nei convegni internazionali, le Università americane sono normalmente rappresentate da una delegazione della Associazione alla quale fanno capo settantacinque facoltà universitarie che impartiscono insegnamenti in materia di cinema.

E' emerso chiaramente durante i lavori del Convegno — e lo ha sottolineato il delegato americano Williams — che il numero delle scuole cinematografiche sembra moltiplicarsi rapidamente in tutto il mondo; e ciò malgrado lo scetticismo che molti nutrono circa la possibilità stessa di un efficace insegnamento in questo campo.

Ciò ha rafforzato la convinzione che sia utile un organismo internazionale di collegamento fra le varie scuole che, sorto già nel 1955 ad iniziativa dell'I.D.H.E.C., ha ricevuto nei recenti incontri un suo definitivo assetto giuridico.

Esisteva infatti uno Statuto allo stato embrionale. che è stato rielaborato ed integrato in modo da costituire una base efficiente perchè quanto prima il « Centro » possa trasformarsi in « Associazione » internazionale fra le scuole di cinema, che sia posta sotto gli auspici di organismi internazionali dotati di personalità giuridica di diritto pubblico, come l'UNESCO.

Lo schema del nuovo statuto, predisposto da un Comitato ristretto di cui facevano parte i delegati degli Stati Uniti, dell'URSS, dell'Italia e della Francia, è stato poi sottoposto all'Assemblea Generale ed approvato.

Si è subito proceduto al rin-

novo delle cariche sociali. In segutio alle dimissioni del Presidente in carica, il regista francese Marcel L'Herbier, il seggio di Presidente è stato all'unanimità attribuito al Direttore del Centro Sperimentale di cinematografia, dottor Leonardo Fioravanti; le due Vice Presidenze sono state attribuite al Direttore della Scuola di Mosca, M. Groschev ed al rappresentante delle Scuole statunitensi, Dan Williams; Controllore dei Conti sarà il Direttore della scuola di Lodz (Polonia) Jerzsy Toepliz e Delegato Generale continuerà ad essere Remy Tessonneau, Amministratore Generale dell'I.D.H.E.C.

La sede del Centro continuerà ad essere a Parigi, presso l'I.D.H.E.C.

La scelta del Direttore del Centro Sperimentale a presiedere il Centro di collegamento è stata accolta con la più viva soddisfazione da parte di tutti i delegati, i quali hanno approfittato dell'occasione per esprimere la loro sincera ammirazione per il Centro Sperimentale di Roma e per la attività che esso ormai svolge da oltre un ventennio e che viene da essi seguita con la più viva attenzione.

* * *

E veniamo ai film. La segreteria del Convegno aveva chiesto che venissero proiettati film di due generi: didattici e cortometraggi realizzati da allievi come saggi di diploma.

I film della prima categoria avrebbero dovuto rispondere al quesito: è possibile l'insegnamento del cinema a mezzo del cinema (le film par le film)?

Il Centro Sperimentale ha presentato un cortometraggio realizzato sotto la direzione di uno dei propri insegnanti, Luigi Comencini, intitolato «Appunti di regia». Esso si propone di mostrare le corrette posizioni della «camera» in rapporto alla «linea d'azione» della ripresa e le differenze fra «tempi reali» e «tempi cinematografici». Il film è molto piaciuto ai delegati. Alcuni (Stati Uniti, Francia) hanno chiesto di entrarne in possesso di una copia per servirsene presso i propri istituti, altri (Polonia) ha suggerito che l'opera venga sviluppata e continuata, in guisa da formare un corso completo.

L'I.D.H.E.C. (Parigi) ha presentato un cortometraggio didattico concernente i problemi dell'illuminazione: la stessa immagine illuminata in modo diverso, variando riflettori, velatini, obiettivi e tipo di pellicola. Idea molto buona, suscettibile di una realizzazione più accurata e definitiva.

Sono stati questi, purtroppo, i due soli esempi di film didattici.

Altre scuole (Stati Uniti, Russia, Monaco di Baviera) hanno presentato cortometraggi che illustravano l'attività dei rispettivi istituti; è stato interessante per i delegati potersi in tal modo formare una idea più precisa del lavoro che vi si svolge, ma non era esattamente quello che si richiedeva.

Nella categoria «film di allievi», l'Italia ha mostrato le esercitazioni di due propri studenti, Antonio Valeri e Giuliano Carnimeo. Di entrambi, ha proiettato tutti i lavori realizzati al Centro, dai primi incerti esercizi, agli «shorts» di diploma: una specie di ontogenesi. Il lusinghiero giudizio espresso dai presenti ci esime da una valutazione che ci riuscirebbe piuttosto imbarazzante, trattandosi di roba «di casa nostra».

La Francia ha presentato tre trasposizioni cinematografiche di opere letterarie, più un cortometraggio che rappresenta un primo esperimento di coproduzione fra scuole di cinematografia: un allievo francese ha realizzato il suo film di diploma presso la scuola di Lodz (Polonia) e dobbiamo con piacere rilevare come egli abbia saputo veramente cogliere l'atmosfera e la psicologia dei personaggi di un paese non suo. Tutti i saggi della scuola francese, del resto, erano studi di ambiente più che film di azione.

La genialità dell'invenzione ha contraddistinto i lavori presentati dalle scuole di Budapest e di Praga. Gli allievi di esse hanno mostrato come con pochi mezzi e molta buona volontà si possano raggiungere effetti sorprendenti. Una partita di ping-pong, un gruppo di operai che lavorano alla sistemazione di rotaie ferroviarie, un colloquio che si svolge con l'aiuto della sola mimica fra due personaggi che viaggiano rispettivamente sulla motrice e sul rimorchio di un tram: ecco i temi che hanno offerto lo spunto per dei gustosi «bozzetti» con i quali è stata tuttavia raggiunta la prova di una padronanza dei mezzi tecnici.

Su un piano di maggiore impegno, vorremmo dire industriale, i film presentati dalla scuola polacca: un documentario sulle squadre di soccorso per le sciagure alpinistiche, uno stralcio di un film realizzato dalla scuola con intenti commerciali («La fine della notte») che avevamo visto lo scorso ottobre a Varsavia, film che affronta un problema sociale che angustia quel paese, quello della delinquenza giovanile. Coraggiosa denuncia, specie se si consideri che siamo in un paese di oltre cortina. Accanto a questi, altri cortometraggi bozzettistici, che rivelano una raggiunta sensibilità artistica e che confermano come la scuola di Lodz non rimanga seconda a quelle di maggiore tradizione.

La scuola di Monaco di Baviera ha presentato un film di allievi che ritrae una festa danzante di una notte di fine d'anno. Nulla è stato presentato dalle scuole di Madrid o di Atene.

E veniamo ai «due grandi», Russia e Stati Uniti. Per quel che concerne le scuole di questi due paesi, è difficile tracciare una linea netta di demarcazione fra quella che è attività scolastica e quella che è produzione commerciale. E' infatti noto che, per la particolare struttura economica dell'Unione Sovietica, vi è tale una osmosi fra Università e industria, entrambe statali, che è difficile dire dove finisca l'una e cominci l'altra. I film presentati dal delegato sovietico erano perciò veri e propri lungometraggi commerciali, realizzati con tutti i mezzi di una normale produzione. Il solo rammarico che abbiamo provato è che una così grande perizia tecnica e delle così spiccate doti artistiche degli interpreti siano messe a servizio della propaganda.

Se in Russia l'insegnamento

cinematografico si svolge sotto l'egida dello Stato, negli Stati Uniti esso ha carattere privato. Tipico è il caso della « Bob Jones University » la quale ha nel suo seno una scuola di cinematografia che trae i propri mezzi di vita più che dalle tasse di frequenza degli allievi dai film che essa realizza e che immette in particolari circuiti di distribuzione. Uno di tali film, appartenenti alla serie detta « Unusual films », è stato presentato al Convegno. Si intitola « Wine of morning » (Vino del mattino) ed è una storia un po' romanzata della vita di Barabba. Come i film sovietici erano di aperta propaganda politica, questo è di dichiarata ispirazione religiosa. Esso è stato presentato dalla signora Katerine Stenholm che, oltre ad essere direttrice della scuola, è anche regista di questo e di numerosi altri film.

Come dicevamo, è difficile fare un confronto tra film presentati da scuole così diverse per struttura e per sistemi di lavoro. Ma poichè il comune denominatore era la partecipazione di allievi di cinematografia, il giudizio complessivo non può che essere lusinghiero.

* * *

Ci rimane ora da parlare delle relazioni presentate su alcuni temi fissati dalla Segreteria del Convegno.

Il loro scopo non era soltanto quello di uno scambio di informazioni, ma soprattutto la ricerca di una « deontologia pedagogica », della possibilità cioè di fissare alcuni principi didattici che possano essere validi per tutte le scuole, indipendentemente dal paese in cui esse operino.

Salta subito agli occhi l'importanza di una tale impresa, per quanto utopistica essa possa apparire a prima vista.

I lavori di Parigi hanno dimostrato d'altronde come tale obiettivo sia tutt'altro che irraggiungibile: tanto è vero che i delegati stessi sono rimasti stupiti come alcune delle relazioni, preparate da insegnanti che non si erano mai conosciuti, presentassero dei punti di contatto assolutamente sorprendenti.

Prendiamo, per esempio, le relazioni sul tema: « L'insegnamento della cultura generale agli allievi registi ». Su questo argomento sono state presentate quattro relazioni: una di Mario Motta, del Centro Sperimentale di cinematografia, che, insieme con quelle di Comencini, Costa e Prosperi, viene pubblicata nella rubrica « documenti » di questa rivista; una di E. Fuzellier, dell'I.D.H.E.C.; e una della scuola di Madrid. Tutte e quattro le relazioni concordano sui seguenti punti: 1) che la « cultura generale » per il regista è cosa diversa dalla « cultura generale » nel senso comunemente accettato di questo termine; 2) che possono essere individuate delle materie particolari (di cui le varie relazioni forniscono un elenco di massima) che costituiscono gli elementi di tale « cultura »; 3) che la base deve essere comunque umanistica (Fuzellier parla di « humanisme moderne »), poichè è tale formazione che produce un affinamento del gusto, fornisce la possibilità di distinguere l'essenziale dal particolare e dà al futuro regista quella capacità di sintesi che gli permette di guidare il gruppo dei realizzatori (« synthèse dans l'action ou, comme on le dit parfois, synergie »); 4) che lo studio della sociologia può costituire un utile complemento nella preparazione professionale del regista.

Un secondo gruppo di relazioni riguardava l'insegnamento della sceneggiatura o, come altrove viene chiamata (e riteniamo che l'espressione dovrebbe essere adottata) della « drammaturgia cinematografica ». Su questo argomento si sono avute una relazione italiana (Giorgio Prosperi), una francese (Jan Doat) ed una tedesca (W. Kuri).

Conclusioni comuni di queste relazioni sono: 1) poichè il talento non si insegna, l'unica funzione di una didattica in questa materia non può essere che quella di aiutare l'allievo a trovare « dentro di sè », se vi sono, i fermenti creativi; 2) si possono escogitare delle « ricette », ossia degli schemi, per il futuro drammaturgo, ma ciò è sommamente pericoloso, poichè si corre il rischio di cloroformizzare le doti istintive; 3) tuttavia, si possono e si devono fornire all'allievo gli orientamenti necessari: vuoi attraverso il chiarimento della dialettica dei « conflitti » (Prosperi), vuoi attraverso l'analisi degli elementi essenziali della costruzione drammatica (Doat), vuoi attraverso l'individuazione dello specifico filmico per confronto con altri generi drammatici (Kuri); 4) è di somma utilità il « confronto » continuo fra le nozioni acquisite e la analisi dei grandi capolavori del passato; 5) la tappa finale deve essere quella della creazione critica e ragionata, da parte di ciascun allievo, di un proprio soggetto, possibilmente da trasportare su celluloide; 6) tutto ciò dovrebbe condurre alla formazione, per ciascun discente, di uno « stile », che è un fatto troppo personale perchè possa essere trasmesso da altri (Prosperi).

Sul tema dell'insegnamento della regia in senso lato si sono avute tre grosse relazioni: una francese (P. Malfille), una sovietica (anonima) ed una americana (K. Stenholm). Sono però tre relazioni « espositive » più che critiche, utilissime per una documentazione ma non suscettibili di essere qui riassunte.

Una variante al tema generale sulla regia riguardava lo insegnamento della « direzione degli attori da parte degli allievi registi ». Su questo argomento più specifico, si sono avute una relazione italiana (Comencini-D'Alessandro), una ungherese (Gaàl), una francese (Doat), mentre qualche indicazione era anche contenuta su quella generale sovietica sulla regia. In quest'ultima si pone in rilievo che « parallèlement aux ateliers de mise en scène reservés aux seuls futurs réalizateurs, il existe dans notre école deux ateliers dits "réunis" pour réalizateurs et acteurs, dont les étudiants suivent les cours de théorie ensemble et réalisent en commun les tâches assignées. Une telle méthode a pour effet que le réalisateur apprend dès le debut à travailler avec le comédien, comme avec un coauteur, un égal. Dans les ateliers existent, bien

entendu, d'autres formes de contacts avec le classes parallèles d'acteurs. Les étudiants-realisateurs aident leurs camarades lorsque ceux-ci préparent leurs exercises et fragments, le travail se fait en commun sur les oeuvres portées aux plans de répertoire ».

Secondo la relazione francese, invece, « les exercises de direction de jeu faits en groupe, chacun servant à tour de rôle de cobbaye à ses camarades, ne peuvent suffire sans risquer de tomber dans un certain amateurisme. C'est par la direction d'acteurs professionnels intelligents, consentant à se laisser mener, puis expliquant pourqui ils ont été gênés ou aidés pour la direction, que l'élève-réalisateur comprendra et perdra tous complexes ».

La scuola di Budapest ha presentato una relazione compilata da uno dei propri allievi diplomandi, del quinto anno del corso di regia. Più che affrontare il tema sotto il profilo pedagogico, egli ha esposto impressioni e ricordi delle sue prime esperienze di allievo regista, che non offrono motivo di grande interesse, all'infuori di un particolare che ci sembra valga la pena di ricordare: nella scuola di Budapest gli allievi registi vengono richiesti di fissare, con delle semplici fotografie, alcuni momenti salienti delle scene che vengono provate: riteniamo sia un'idea eccellente, per abituare l'allievo a quel « colpo d'occhio » che gli sarà più tardi indispensabile nel momento in cui pronuncerà la fatidica parola: «azione».

La relazione italiana, scritta in collaborazione fra Luigi Comencini e Angelo D'Alessandro, imposta il problema sul rapporto recitazione-inquadratura e distingue inoltre il caso di attori professionisti da quelli non professionisti; illustrando infine gli esercizi che vengono realizzati al Centro Sperimentale filmando diverse « versioni » della stessa scena; vale a dire cambiando, di volta in volta, regista, interpreti, angolazioni della macchina, illuminazione, trucco, eccetera. Tale relazione illustrata a Parigi dal Direttore del Centro, dott. Fioravanti, ha suscitato il più vivo interesse, a cominciare da Marcel L'Herbier che ha sottolineato l'originalità e la utilità di siffatta impostazione.

Unica nel suo genere, una relazione di Orazio Costa, insegnante di recitazione al C. S. C., illustrava la formazione dell'attore cinematografico in rapporto a quella dell'attore teatrale; rimandiamo il lettore al testo completo di essa che viene pubblicato in altra parte del presente fascicolo.

* * *

Un altro elemento è emerso chiaramente dall'insieme degli incontri: l'aspirazione di tutte le scuole indistintamente ad includere nel loro insegnamento quello della Televisione. Diciamo « aspirazione » perchè anche quegli Istituti che hanno trasformato la loro denominazione in « Scuola di cinema e di televisione » hanno appena affrontato il problema dell'insegnamento di questa nuova arte e non hanno mostrato di avere ancora alcuna esperienza al riguardo. Unica eccezione, le scuole americane. Ed è per questo che la sola relazione su questa materia è stata presentata dal delegato americano. Dan Williams, relazione alquanto empirica, giacchè l'autore si è limitato a fare un referendum fra le varie scuole in cui si insegna la televisione ed a riferire le loro risposte, concludendo che non esiste un metodo che venga universalmente accettato, ma che ciascuna scuola adotta dei propri criteri.

Come si vede, anche in un paese come gli Stati Uniti, nel quale la Televisione impera ormai da lunghi anni, si è ancora ben lontani dall'aver raggiunto una base comune di metodi didattici nell'insegnamento di questa materia. Siamo di fronte ad un campo ancora da arare e sarà non poco merito essere fra i primi ad affondarvi il vomere.

Domenico De Gregorio

* * *

DIFFUSIONE POPOLARE DELLA CULTURA CINEMATOGRAFICA. — Il Convegno « Prospettive per la diffusione popolare della cultura cinematografica », svoltosi il 6 e 7 giugno presso il Centro Sperimentale di cinematografia, ha messo decisamente l'accento sul problema dei rapporti fra la specializzazione e la divulgazione della cultura cinematografica.

Il risultato più interessante della manifestazione è stato quello di sfatare l'opinione corrente che tale problema debba porsi di necessità in termini di dilemma. Due giorni di dibattito, attraverso i più disparati interventi, hanno dimostrato la profonda connessione, se non addirittura la complementarità dei due aspetti del problema e hanno chiarito che come la divulgazione richiede un nucleo di cultura specializzata (altrimenti non ci sarebbe niente da divulgare), così quest'ultima può, se sprovvista di un apparato divulgativo che la colleghi al grande pubblico, cadere nel complesso di colpa dell'esoterismo (come pare sia in effetti accaduto a certe correnti critiche nostrane).

Indetto dall'Unione Italiana dei Circoli del cinema, sotto il patrocinio del Centro Sperimentale di cinematografia, il Convegno ha visto la partecipazione di numerosi studiosi e di rappresentanti di enti qualificati, fra cui il sig. Tessonneau, dell'IDHEC di Parigi, la signora Terroni del Servizio Educazione Popolare del Ministero della Pubblica Istruzione, il prof. Spezzaferro del Centro Provinciale Sussidi Audiovisivi, la dottoressa Levi del Centro Educativo per Assistenti Sociali, la dottoressa Sandesky Scelba dell'Unione Nazionale per la Lotta contro l'Analfabetismo, il dott. Loverso dell'UNRRA-Casas, il dott. Mareschini del Comitato Cinema per ragazzi, il dott. Boffa del CIAC, il dott. De Santis e il dott. Anchisi della Federazione Italiana dei Circoil del Cinema, il dott. Micciché dell'Ufficio Cinema dell'UNURI, il prof. Luca Pinna, il dott. Triscoli, il dott. Laura, il dottor Chiolo, nonchè parecchi delegati di Circoli del Cinema aderenti all'UICC. Presiedeva il dott. Fioravanti, direttore del Centro Sperimentale.

La prima relazione, sul tema « Situazione degli studi cinematografici in Italia » è stata svolta dal prof. Lacalamita, Presidente del Centro, che ha

sottolineato le gravi discrepanze esistenti fra industria, arte e critica e posto in risalto, talora con accenti di viva polemica, il danno che deriva agli studi sul cinema dalla mancata mediazione fra i tre momenti. Analizzando poi il movimento delle correnti in seno alla cultura cinematografica italiana, si è soffermato sopratutto su quattro tendenze: quella del cinema come « arte figurativa », quella dello « specifico filmico », quella realistica, quella cattolica, chiarendo i loro apporti e rapporti.

Il pessimismo, cui è parsa improntata la relazione di Lacalamita, ha assunto tinte più fosche nella successiva « comunicazione » di Walter Alberti, conservatore della « Cineteca Italiana », sul tema « Accessibilità degli strumenti di cultura cinematografica ». Con vivace spunto dialettico, l'oratore ha sostanzialmente rovesciato il tema e ha sopratutto analizzato il problema della inaccessibilità degli strumenti. Dalle sue parole, i congressisti hanno appreso, non senza disagio, quanto esili e sprovvedute siano le strutture oggi a disposizione degli studiosi di cinema, sia sul piano specializzato, sia su quello divulgativo e, viceversa, quanto grandi siano le forze e gli equivoci che si oppongono al superamento di tale situazione, prima di tutti il timore della industria dello spettacolo di veder sorgere delle forme di attività concorrenziale, laddove sarebbe invece più appropriato parlare di ricupero di vasti strati di pubblico rimasti fino ad oggi potenziali. Alberti si è soffermato specialmente sull'attività e sui problemi delle cineteche, ponendo in rilievo le difficoltà pratiche in cui esse oggi si dibattono.

Il dott. Melino, Segretario della Unione Italiana della cultura popolare, ha svolto una relazione sul tema « Prospettive e metodi della cultura popolare ». Egli ha approfondito le condizioni sociali del nostro paese in cui s'inserisce il lavoro dell'educazione popolare, identificando il nucleo fondamentale di quest'ultima nella salvaguardia della socialità dell'individuo di fronte alla pressione dell'industrializzazione e dell'urbanesimo. Si tratta d'integrare l'individuo nel gruppo sociale mediante le cosidette tecniche della « educazione degli adulti » (discussione, lavoro di gruppo, tempo libero, istruzione volontaria), il cui fine ultimo è la formazione di uomini che siano consapevoli dei problemi del loro tempo. Non importa, egli ha concluso, la quantità di quelli che entrano nei nostri corsi, ma la qualità di quelli che escono.

Il sig. Remy Tessonneau, dell'IDHEC, ha esposto in una lucida comunicazione quanto è stato fatto in Francia nel campo della diffusione della cultura cinematografica (specialmente da parte dell'IDHEC), intesa, secondo una sua espressione originale, nella sua duplice espressione di « leggere e scrivere » il cinema. Egli ha poi risposto esaurientemente a molte domande degli intervenuti.

Il dott. Venturini, Segretario dell'UICC, ha sintetizzato in una breve comunicazione la situazione attuale del movimento dei Circoli del Cinema, caratterizzata dalla conversione da una fase specializzata a una divulgativa. La crisi dei circoli dipende in gran parte da una errata impostazione ed esecuzione di tale conversione, intesa per lo più in termini di antitesi (anzichè di compenetrazione) fra specializzazione e divulgazione. Egli ha poi proposto la sollecita convocazione di una vasta conferenza di tutti gli enti interessati al cinema — sia sul piano specializzato sia su quello divulgativo — per porre le basi di un lavoro comune, sopratutto di ordine pratico, per la creazione di adeguati strumenti didattici.

Queste relazioni e comunicazioni hanno dato l'avvio ad un ampio dibattito in cui sono intervenuti tutti i presenti. La signora Terroni ha affermato l'urgenza di educare al cinema forti aliquote di analfabeti visuali, specialmente nel sud. Oggi, nelle masse, si registra una notevole domanda di cinema che appare loro uno strumento particolarmente consono al loro livello. Ma, naturalmente, un cinema in funzione di educazione popolare, può anche costituire l'introduzione a una cultura cinematografica specializzata. Anche Pinna, Melino, Moreschini hanno insistito sulla necessità d'inserire il cinema fra i mezzi di educazione popolare. Secondo Moreschini, l'attività dei Circoli del Cinema dovrebbe tendere a confondersi con quella dei Circoli di cultura. Micciché si è soffermato sull'aggancio fra la sfera specializzata e quella divulgativa, indicando la possibilità di un'azione distinta ma convergente sull'educazione del pubblico. Su questa base, dopo altri interventi di Alberti, Fioravanti, Chiolo, Venturini, Lacalamita, tutti i congressisti si sono trovati d'accordo, come pure sull'opportunità d'indire al più presto una conferenza, a livello nazionale, di tutti gli enti interessati al problema.

A conclusione dei lavori è stata approvata la mozione seguente:

gli intervenuti al convegno « Prospettive per la diffusione popolare della cultura cinematografica », indetto dall'Unione Italiana dei Circoli del Cinema, sotto il patrocinio del Centro Sperimentale di cinematografia, svoltosi nei locali del Centro il 6 e 7 giugno,

constatano la stretta interdipendenza esistente fra la cultura cinematografica e l'educazione popolare, ravvisando nel cinema un efficace mezzo formativo e nelle tecniche dell'educazione popolare uno strumento indispensabile a qualificare il rapporto cinema-pubblico;

ritengono quindi che, pur avendo i due campi di attività caratteristiche e finalità diverse, essi possano utilmente integrarsi sul piano strumentale e didattico;

richiamano pertanto l'attenzione degli enti e delle persone attivi nei due campi sulla necessità di istituire delle forme di consultazione e di collaborazione permanente;

constatano altresì con rammarico l'inadeguatezza dei mezzi fino ad ora a disposizione sia dell'uno che dell'altro campo di attività.

Di conseguenza, gli intervenuti propongono — e a ciò impegnano i tre enti che ritengono

più qualificati: il Centro Sperimentale di cinematografia, l'Unione Italiana della Cultura Popolare, il Comitato di coordinamento tra le Federazioni dei Circoli del Cinema — la convocazione entro l'anno corrente di una conferenza organizzativa che riunisca e coordini gli sforzi di tutti gli enti nazionali interessati — raggruppanti complessivamente migliaia di organismi periferici — e che affronti concretamente tutti i problemi, soprattutto pratici, relativi a un'ampia diffusione del cinema, sia come entità culturale a sè stante, sia come strumento di educazione popolare.

Franco Venturini

Passo ridotto

IL FESTIVAL INTERNAZIONALE DI MERANO — La funzione divulgatrice, caratteristica del Festival di Merano, non trova riscontro in nessun'altra competizione del genere.

La giuria, la cui internazionalità era limitata a due soli rappresentanti stranieri (lo svizzero Ernst Weissenberger, presidente onorario dell'UNICA, e il tedesco Frank Frese), contro quattro italiani, si è trovata a dover giudicare una sessantina di film, a 8 e 16 mm., suddivisi nelle tre categorie « a soggetto », « di fantasia » e « documentari », e quasi tutti già editi in precedenti concorsi nazionali ed internazionali; ciò che ci esime dal trattare di nuovo diffusamente della maggior parte di essi, bastando rimandare il lettore a quanto è stato scritto su questa rivista in sede di resoconto dei Concorsi di Montecatini, dell'UNICA e di Rapallo.

All'Italia, che ha riproposto all'attenzione i risultati più validi del nostro più recente cineamatorismo, è toccata, naturalmente, la maggior parte dei molti premi in palio. Tuttavia, il Gran Trofeo FEDIC per il film primo classificato in senso assoluto è stato assegnato senza discussioni al giovane regista argentino Roberto Robertie, autore di « El proceso » (Il processo), che già aveva trionfato a Rapallo lo scorso dicembre e che ha riconfermato una pregnante adesione al complesso mondo poetico di Franz Kafka. Anche « La porta aperta sulla strada », del milanese Nino Giansiracusa, ha riconfermato una nobiltà d'intenti, unita ad una notevole strutturazione di racconto; per altro non riscontrabile nel più discusso esperimento cineamatoriale dell'anno, il già premiatissimo « Marco del mare », di Giangiacomo Guadagni e Piero Livi, che risente dei limiti di troppo fragili suggestioni figurative. Più notevoli che in quest'ultimo film si sono anche dimostrati l'impegno tecnico e l'attento disegno psicologico che stanno alla base delle migliori produzioni del Cine-club Ferrara, quali « Incontro sul fiume », « Nozze d'argento » e « Pompeo e le relazioni umane ». Ad uno dei primi posti tra i film a soggetto si è ancora classificato l'esemplare film per ragazzi di Sandro Talamazzini « Michelina Mangiafuoco ». Tra i raccontini stranieri, per noi inediti, possono essere menzionati i norvegesi « En Streif an Sol » (Un raggio di sole) e « Nokkelknippel », non tanto per la qualità dei soggetti, assai modesti per non dire inconsistenti, quanto per la consumata tecnica fotografica e di montaggio con cui sono trattati. Di una futilità senza pari, di spunti e di idee, appare ancor più dominata la produzione tedesca, della quale sono di per sè eloquenti alcuni titoli, come « Immer wieder Bratkartoffeln » (Soltanto e sempre patate al forno) e « Liebe durch den Magen » (Amore attraverso lo stomaco). Tuttavia, la Germania ha anche presentato un gaio e disinvolto « Poussy », che, diretto da Werner Treuleben, è una semplice commediola d'equivoci, ma briosamente ambientata in un tipico clima parigino.

Prove migliori hanno offerto i tedeschi nell'ambito del documentario, non tanto con il turistico « Kreuzfahrt unter südlichen Himmel » (Crociera sotto il cielo del Sud), quanto con « Glassmalerei » (Decorazione del vetro) di Helmut Elgner — primo classificato tra i film in 8 mm. per la diligente chiarezza e l'efficacissimo impiego del colore nell'illustrare l'attività artigianale di un decoratore di vetriate — e con « Zwischen Gestern und Morgen » (Fra ieri e domani) di Wilhelm Herrman, i cui pregi, però, si riassumono esclusivamente in una tecnica raffinata; infatti, il tema scottante del pacifismo vi è affrontato in termini non poco ambigui, qualora si consideri che, se da un lato viene aspramente polemizzata l'attuale corsa agli armamenti delle due grandi potenze mondiali, dall'altro si intuisce una specie di anelito di rivalsa da parte del popolo tedesco e, quel ch'è peggio, una sottaciuta nostalgia per i recenti trascorsi della potenza germanica.

Di un livello dignitoso e correttamente tradizionale, ben fotografata quasi sempre a colori e scioltamente montata, era pressochè tutta la produzione documentaristica italiana presentata a Merano; si sono tuttavia affermati i pregi particolari di due opere: « Carcoforo », realizzato in bianco e nero dal vercellese Oliviero Sandrini, per la formula di tipo inchiesta con cui è stata condotta un'approfondita indagine sulla condizione umana e sociale di una piccola comunità alpina dell'alto Piemonte, e « Le mie vacanze più belle », del meranese Giuseppe Ganthaler, per l'organica struttura narrativa conferita ad una semplice catalogazione dei prodotti della fauna e della flora alpine nell'Alto Adige.

Se una considerazione va tratta anche da questa rassegna meranese, essa torna a tutto vantaggio della produzione cinematoristica italiana, che presenta una preparazione culturale anteposta all'interesse per il puro e semplice mezzo tecnico; il quale dà come unico risultato, il più delle volte, l'amore per la bella ma inutile immagine.

Leonardo Autera

Crisi e neorealismo

Nella risposta alle lettere pervenute da parte di numerosi registi in seguito a quella scritta da Michelangelo Antonioni, « Bianco e Nero » lanciava — nel numero scorso — un questionario sul neorealismo nel quadro attuale del cinema italiano, diffondendolo fra registi, sceneggiatori, produttori e fra personalità della cultura e dell'arte. Ecco il testo delle domande:

1. — *In questi ultimi anni si sono spesso identificate la situazione e le sorti del neorealismo con la situazione e le sorti del cinema italiano. Le sembra legittima questa identificazione e, se sì, in quale misura e perchè?*

2. — *Le principali accuse che i critici di alcune correnti hanno mosso al neorealismo sono queste:*
   a) *che esso abbia espresso per lo più non tanto una realtà sociale e nazionale unitaria quanto una realtà frammentata, particolaristica e dialettale;*
   b) *che esso sia il frutto di una concezione anarchico-populista, amante soprattutto della radicalizzazione sterile e compiaciuta dei problemi;*
   c) *che esso sia sempre rimasto sostanzialmente prigioniero di una poetica naturalistica, descrittivistica e veristica.*

   Le sembrano giustificate queste accuse, e perchè?

3. — *Perchè secondo lei i film neorealisti, e specialmente quelli dai soggetti più realisticamente insistiti e « sgradevoli », hanno avuto maggior successo tra gli intellettuali e all'estero che tra le classi e i ceti italiani di cui descrivevano le miserie?*

4. — *Crede che ci sia ancora qualcosa da dire, oltre a ciò che è già stato detto, sul rapporto cinema-scrittori-letteratura; e, se sì, che cosa?*

5. — *E' vero secondo lei che a caratterizzare la condizione reale di una cinematografia è la produzione media, e come spiega la riconosciuta mancanza di una produzione media di valore in Italia?*

6. — *In che misura ritiene lei responsabile la critica, nei suoi vari livelli della situazione e delle sorti del cinema italiano?*

Pubblichiamo di seguito, in ordine alfabetico, alcune delle risposte finora pervenuteci.

Carlo Bo, scrittore

Non credo che sia giusto identificare la situazione e le sorti del cinema italiano con quelle del neorealismo. Il fatto però che spesso si sia arrivati a una simile coincidenza sta a indicare i limiti, la sostanza ridotta del nostro cinema o, meglio ancora, significa che il cinema italiano è sempre condizionato da ragioni pratiche, esteriori e determinato volta per volta da interventi meccanici. Se il cinema italiano avesse avuto sempre una sua vita, sopratutto se avesse potuto mantenere per un lungo tempo un suo ritmo avrebbe sopportato meglio l'innesto di una scuola o anche di una moda e proprio da quest'innesto avrebbe saputo ricavare altra linfa, altre suggestioni. Il fortunato e per certi

lati esemplare periodo del neorealismo deve troppa parte di se stesso al tempo, alle condizioni pratiche, insomma a una serie di ragioni che non hanno nulla a che vedere con l'invenzione autonoma e con la ricchezza dell'ispirazione.

Il neorealismo è stato condizionato in un primo tempo dalla polemica, da un di più di passioni, da cose, cioè, che non traevano una vita libera dalle proprie suggestioni ed è stato un peccato che il cinema italiano sia stato a poco a poco soggiogato dalla riuscita della scuola neorealistica, senza riuscire ad articolare altre esperienze, senza saper trovare altrove nuove risposte, nuovi problemi. A giudicare dall'esterno, il nostro cinema del dopoguerra è stato salvato e soverchiato dal neorealismo: ora tale impressione non può corrispondere alla realtà dei fatti, a quello che dovrebbe essere il problema centrale del cinema come arte; il cinema dovrebbe poter attingere a un numero ben più largo di suggerimenti e vivere su una trama infinita di motivi, di soggetti e di argomenti.

Perchè invece si è data — bene o male, voler o non volere — questa coincidenza fatale? La ragione è sempre una sola, la scarsa capacità di invenzione, un improvviso arrestarsi delle fonti di ricchezza interiore: il neorealismo aveva dentro di sè un germe attivo e non conta se in breve giro di tempo, la moda, il gusto delle ripetizioni l'hanno sempre più applicato, a freddo, senza partecipazione, senza intima necessità. Se il corpo del cinema italiano fosse stato sano, in grado di reagire, la storia sarebbe stata diversa e oggi non dovremmo fare coincidere una breve stagione felice con la decadenza o meglio con l'indifferenza sostanziale, con la morte del cinema stesso.

In parole povere, quella che poteva essere una felice soluzione è diventata per la generale non rispondenza del cinema il termine finale, conclusivo. L'identificazione quindi se non è esatta ha dalla sua parte molte ragioni apparenti. Ciò non toglie che il problema resti sempre lo stesso: finito l'episodio del neorealismo si tratta di far vivere il cinema italiano.

Penso che alle origini il neorealismo intendesse mostrare una realtà intera, una realtà «sociale e nazionale unitaria». Soltanto in un secondo tempo per l'affievolirsi delle altre voci, per quella mancanza di reazione dell'intero corpo del cinema il motivo da unitario è diventato frammentario e la lettura che ci ha offerto della realtà è diventata sempre più una lettura dialettale, affidata alle più vergognose risorse del basso teatro municipale. Per servirci di un'immagine, l'obbiettivo che avrebbe dovuto aggiungere qualcosa a quello che conoscevamo, al panorama quotidiano della nostra vita, ha improvvisamente ripiegato sui particolari, sulle trovate minime, ha bloccato i *tics* dell'uomo, di un uomo ben classificabile, tipicizzato: in sostanza invece di darci delle scoperte, ha imboccato di colpo e senza ragione la strada delle ripetizioni e dei luoghi comuni. Gli ultimi tentativi in questo senso — a cui purtroppo hanno collaborato letterati nuovi, meglio letterati che vorrebbero essere nuovi — hanno mostrato a nudo la miseria assoluta d'invenzione, il luogo comune esaltato come termine di paragone e una stupida pornografia da caserma. L'Italia che aveva cominciato a conoscersi nei testi migliori del neorealismo è precipitata nella farsa disgustosa e vergognosa, dove i sentimenti umani sono avviliti al minimo comun denominatore e dove non sussiste neppure il ricordo della speranza. Le idee sono state sconfitte dalla spicciola «filosofia» del *Marc'Aurelio*.

Hanno avuto maggior successo in quanto svelavano momenti e ragioni della nostra vita che per un lungo periodo dell'ultima storia erano stati annullati dalla retorica e da una stupida fiducia nella vita, intesa dall'esterno e per ragioni politiche. Purtroppo non si è andati al di là della lettura polemica, non ci sono state riprese costruttive o meglio ancora non c'è stato il tentativo di mettere in rapporto la parte negativa con quella positiva. Perchè un'operazione artistica riesca non deve limitarsi a una parte sola, a meno che non si voglia limitare a un compito particolare e questo non credo che sia stato nelle ambizioni dei grandi registi del neorealismo. Naturalmente il successo di pubblico scelto, di intellettuali può avere indotto alla ripetizione, allo sforzo d'eco invece di sollecitare ad altri compiti, soprattutto a stabilire quell'equilibrio indispensabile fra tutte le parti della realtà.

Certo molto è stato detto sui rapporti fra cinema-scrittori-letteratura; caso mai, ci sarebbe da aggiungere che si tratta di una crisi generale, più che crisi pratica. Una crisi che tocca il cinema così come tocca la letteratura, anche se le forme sono diverse e diversissimi i tempi. La realtà è sempre offerta alla interpretazione, se non risponde la colpa non è dei tempi ma nostra. I tempi possono aiutare, incitare, ma basta. Se scrittori e registi si sentono paralizzati non devono dare la colpa alla vita che li circonda, prima di tutto dovrebbero trovare dentro di sè le ragioni del silenzio o dell'impotenza, dovrebbero cercare quindi di amare di nuovo la vita, cercare di capire il senso di quello che si muove davanti ai loro occhi.

Sì, credo che la condizione reale di una cinematografia sia caratterizzata dalla produzione media. Il nostro cinema in questo segue il senso della nostra letteratura: non ci sono opere medie che diano l'immagine di un mondo medio, restituendo la capacità di arrivare a un certo limite di intelligenza. No, ci sono piuttosto delle riuscite eccezionali e delle lunghe pause deserte, senza luce, senza figure. Probabilmente la ragione sta nell'assenza stessa della società. Per una società che si nasconde, che non sente il bisogno di una comunione attiva non si dà una letteratura « continua » e neppure un cinema continuo. Siamo condannati a letture parziali, episodiche, magari eroiche e stupende, ma sempre letture di isolati.

Non vedrei come accusare la critica: ci sono degli ottimi critici cinematografici, preparati, appassionati. No, la crisi è in chi produce e non in chi aspetta di vedere, in chi chiede di vedere e di essere guidato. La crisi è nel cuore stesso degli uomini, il discorso è ancora lo stesso, è sempre lo stesso.

Federico Fellini, regista

Mi sembra legittima nella misura in cui si intende per neorealismo il più rigoroso e, anzi, l'*unico*, tentativo che sia stato fatto nel dopoguerra a favore d'un'arte nuova, orientata in un vivo vigore di opere antiaccademiche, piene di energie moderne e capaci di riscrivere, quasi, la grammatica e la sintassi del film. Il neorealismo nasceva da una nuova visione della vita, o almeno dai tentativi d'una nuova visione, e oggi occorre fare i conti con questa vi-

sione e con quelle energie prima di superarle e volgersi altrimenti. Non credo assolutamente a un cinema che rispolveri vecchi miti e vecchie formule con la scusa che il neorealismo si sia esaurito. La mia idea è esattamente la seguente: occorre andare, si è andati, oltre il neorealismo, ma non lo si può ignorare nè mettere da parte, nè misconoscere nella sua funzione di blocco suscitatore, provocatore, struggente con ricchissime forze e con commoventi verità.

Queste tre accuse mi sembrano assurde e anzi idiote se riferite ai maggiori film del neorealismo, soprattutto a quelli di Roberto Rossellini. Il neorealismo (*Paisà*, poema della Resistenza, come del resto *Roma, città aperta*) in quanto si è ispirato alla Resistenza e ai suoi succhi più puri ha espresso, come raramente è accaduto in Italia, proprio il fondo umano, spirituale, morale, della nostra maggiore « coerenza » nazionale. Altro che frammentarietà e particolarismo! La visione che il neorealismo ha dei problemi da risolvere è tutt'altro che tendenziosa o animata da impeti di radicalizzazione compiaciuta. La visione neorealista è una visione costruttiva e pietosa, di profonda umanità, di concreta esattezza. Dove saltavano fuori le tesi e gli schemi, si sono condannati da soli: i film sono brutti. Nè mi sembra concepibile o sopportabile tacciare il maggior neorealismo di descrittivismo o di naturalismo: si manca così la comprensione della « nuova oggettività », coi suoi nessi organici, veramente « storici », che è al fondo per esempio di un film come *Paisà*.

Perchè il cinema neorealista è un cinema « difficile », un lavoro d'avanguardia. Comunque, non mi risulta che il cinema italiano più maturo sia privo di apertura sul pubblico e dannato all'insuccesso.

Credo ci sia da dire che il cinema può e deve fare da solo: i registi che pescano nella letteratura o domandano l'aiuto di scrittori, per non so quale ragione araldica, sono dei sarti che cuciono abiti di pellicola addosso a dei romanzi che altrimenti non avrebbero mai letto; non sono dei veri registi.

In Italia manca la produzione « tout court ». Quello che si fa, o è frutto di spericolate iniziative sempre d'avanguardia (produttori per modo di dire e registi) o è produzione infima, bassa cucina, fenomeno da baraccone. La produzione media manca in Italia perchè gli italiani sono divaricati nell'alternativa, quando fanno film, di essere o geni o imbecilli, e hanno adeguato a ciò il pubblico.

Tranne pochi casi, la critica è stata o formalistica, o politica. Un coro assordante; che ha frastornato tutti. La critica italiana è sempre arrivata ultima. I casi profondi e puri, in questa critica, sono pochi e chiunque li conosce.

Goffredo Lombardo, produttore

In tutti i tempi ed in tutte le nazioni si sono spesso rivelate scuole e tendenze che sembravano destinate a dare un carattere ed uno stile alla produzione cinematografica. Ma per un'industria che deve seguire i gusti del pubblico, rinnovandosi con un perpetuo dinamismo, tutte le affermazioni contingenti

sono destinate, prima o poi, a rivelare la loro caducità. A questo destino non poteva sottrarsi il neo-realismo italiano che, pur avendo contribuito ad affermare alcuni aspetti coraggiosi e spregiudicati del nostro cinema e pur essendosi imposto all'estero non solo per questi motivi ma anche per un certo successo economico, non poteva resistere al tempo per la semplice ragione che esprimeva soltanto i caratteri e le condizioni di un particolare momento storico.

Sulle principali accuse che i critici di alcune correnti rivolgono al neorealismo, non sono del tutto d'accordo. Penso che solo in certi casi il neorealismo abbia espresso una realtà sociale frammentata e particolarista, o che sia stato il frutto di una concezione anarcoide ed evasiva di certi problemi, o che si sia isterilito in un verismo spesso esasperato: ma sarebbe ingiusto non riconoscere come alcune opere — almeno quelle concepite con sincero fervore d'arte — non abbiano espresso una realtà umana destinata a suscitare profonde risonanze sopratutto in quei Paesi dove le vicende politiche e le conclusioni della guerra avevano prodotto seri e gravi motivi d'incomprensione e d'ostilità nei confronti dell'Italia e del suo popolo.

La risposta mi sembra ovvia. Per gli italiani delle classi e dei ceti di cui i film hanno rappresentato le miserie, le reazioni non potevano essere le stesse di quelle di un certo mondo intellettuale e, sopratutto, degli spettatori esteri che hanno particolarmente apprezzato in tali film certi assunti sociali o certi aspetti formali di stile e di carattere.

Sul rapporto cinema-scrittori-letteratura ci sarà sempre qualcosa da dire poichè è difficile dissociare i tre termini se consideriamo che il cinema non potrà sopravvivere se non rinnovandosi profondamente nel contenuto, cioè senza l'apporto degli scrittori, la cui opera è altrettanto indispensabile per valorizzare nel modo più idoneo quanto ancora di meglio offre la letteratura di ogni tempo e di ogni Paese, e per creare nuove opere rispondenti ai mutati gusti ed alle più evolute, e sempre più mutevoli, esigenze dello spettatore. Ma, per far questo, è indispensabile che gli scrittori vivano intensamente la vita del cinema affinchè si rendano conto che non basta creare dei soggetti ma che tali soggetti debbono sfruttare in pieno film quei pezzi di espressione che sono l'inconfondibile caratteristica della creazione cinematografica.

Non mi pare che una produzione media basti a caratterizzare le condizioni reali di una cinematografia. La produzione media può essere un accorgimento economico, direi anzi una necessità per l'industria, allo scopo di equilibrare il rischio che deriva da iniziative troppo impegnative e costose o da film mediocri che possono risolversi in un cattivo affare. Una cinematografia, per assumere definitivi lineamenti, deve spaziare verso ogni tipo di produzione armonizzando quantità e portata alle esigenze del momento ed alle contingenze della situazione mondiale. Non direi che in Italia si possa parlare di « riconosciuta mancanza di una produzione media di valore ». Mi sembra, invece, che, sia per impostazione come per limiti di spesa, il fulcro dell'attività italiana sia basato su questo genere medio di produzione: che poi si sbaglino troppi film e che troppi film si risolvano in un insuccesso, è un altro discorso. Ma non ci si può negare che, ogni anno, in Italia, non si produca un congruo numero di buoni film tali da soddisfare il pubblico, da assicurare

all'esercente un adeguato rendimento e che potrebbero rappresentare un buon affare ove il loro gettito non fosse drasticamente falcidiato dai prelevamenti fiscali, da esosi interessi passivi e da altri gravosi oneri di varia natura.

Ho più volte espresso l'opinione che le funzioni della critica mal si conciliano con gli interessi di una industria che è troppo rischiosa e difficile per non aver bisogno di comprensione e di aiuto. Troppo spesso la critica risponde ad impressioni soggettive aggravate dal fatto che molti film vengono veduti in salette private senza tener conto delle reazioni del pubblico. Altre volte la critica si rivela troppo frettolosa e sommaria nei giudizi, quando, tenendo conto delle difficoltà che spesso sfuggono anche all'occhio più attento, tali giudizi dovrebbero essere più meditati e più cauti. Ecco perchè io ho sostenuto e sostengo che non soltanto per esigenze commerciali ma anche per dare ai giudizi un tono più distaccato e riflessivo, la critica sui quotidiani dovrebbe comparire a qualche giorno di distanza delle prime visioni. Tale soluzione potrebbe riuscire particolarmente utile al cinema italiano che, fino ad oggi, non ha sempre trovato nella critica quella comprensione, quello stimolo, quella collaborazione spassionata e costruttiva che i nostri produttori meritavano.

Antonio Petrucci, regista

Mi sembra che occorrerebbe anzitutto intendersi su ciò che viene chiamato « neorealismo ». Per quanto se ne sia infatti scritto e parlato molto, ho l'impressione che idee chiare non ce ne siano da nessuna parte perchè spesso volutamente si confondono i fini con il contenuto e la rappresentazione.

Forse per trovare un terreno d'intesa converrebbe rifarci al « realismo », un « filone » che, nella miniera del cinema italiano muto appare sin dai primi anni. La scoperta — diciamo così — di film come *Colpa e pentimento, I due macchinisti, Lidia, Il carabiniere,* di parecchi anni precedenti *Assunta Spina* e *Sperduti nel buio,* dimostra che un certo modo di rappresentare e cioè di raccontare per immagini, cogliendo aspetti della realtà circostante senza la preoccupazione del bel quadro costruito in teatro di posa pezzo per pezzo, è la caratteristica comune di quei film ancor prima e direi quasi ancor più che la scelta degli argomenti. Problema di linguaggio quindi che non è tanto condizionato dal contenuto, ma se mai lo condiziona. La conseguenza è che quei film, raggiungano o meno la poesia, esprimono una realtà sociale che altri non riuscivano ad esprimere per rimanere documento di una moda o di una personale fantasia, calligrafica o meno. Ma si sa che quando la ripetizione di un modo di rappresentare diventa meccanica e quindi accademia finisce col perdere i valori iniziali. Ecco perchè, entro certi limiti, si può identificare il neorealismo (modo di rappresentare) con il cinema italiano di un certo periodo e quand'esso, dopo quei quattro o cinque film che contano, scade nell'imitazione o genera altri modi, alcuni temono per le sorti stesse del cinema italiano. Ed è naturalmente un errore, perchè le sorti del cinema italiano sarebbero davvero compromesse se si volesse insistere in una « maniera », e così dicasi di qualsiasi forma d'arte.

E' un errore poi di prospettiva storica accusare il neorealismo di non avere

espresso una realtà sociale e nazionale unitaria, ma piuttosto una realtà frammentata, particolaristica e dialettale. La realtà unitaria esiste solo nel giudizio storico che è una componente astratta di tante realtà quante l'artista, il politico, il sociologo, l'economista, hanno rilevato ciascuno per proprio conto. Per quanto riguarda il dialettale poi bisogna ricordare che un paese come il nostro non ha mai avuto un'unità culturale se non voluta e quindi accademica e nel campo della narrativa ha espresso le sue opere d'arte soltanto attraverso la rappresentazione di un costume al massimo regionale e cioè sempre dialettale nel contenuto. Si potrebbe forse dire che questa rappresentazione di una realtà dialettale è servita e serve non poco al maturare del processo unitario.

Per quanto poi si riferisce all'accusa di concezione anarchico-populista, amante della radicalizzazione sterile e compiaciuta dei problemi, anch'essa contiene un errore di valutazione storica del fenomeno. Non si può, parlando di neorealismo, non tenere conto dello stato d'animo degli italiani e più precisamente degli intellettuali italiani (ecco perchè il film neorealistico ha avuto maggior successo fra gli intellettuali e all'estero anzichè fra le classi e i ceti di cui descrivevano le miserie) in quegli anni che seguirono immediatamente la guerra e la catastrofe. Considerare il neorealismo, nella forma e nel contenuto, facendo astrazione da quegli anni non ha significato. Così pure ritenere che esso sia ancora vivo oggi o vitale entro quegli schemi e non nei modi che quelli hanno generato e genereranno significa voler fermare il tempo e pensare che l'opera d'arte non sia espressione unitaria (l'errore cioè che commettono i sovietici con la loro politica non solo cinematografica, ma letteraria, artistica in genere) e negare i valori individuali e la loro libertà di esprimersi.

Tutto ciò sempre considerando il cinema come mezzo di espressione sufficiente per raggiungere l'arte. Che quando poi si parla di cinema come industria dello spettacolo allora il discorso investe una problematica non diversa, ma più ampia e si può quindi considerare il rapporto cinema-scrittori-letteratura, la necessità di una produzione media, la funzione della critica e così via.

Non credo che si possa *dire* molto di nuovo, ad esempio, sul rapporto cinema-scrittori-letteratura, si può invece *fare* qualche cosa di nuovo sull'esempio di quanto fanno gli americani il cui successo sui mercati di tutto il mondo è, in grandissima parte, basato appunto sull'apporto della letteratura, oltre che a un livello tecnico costante e a un rinnovamento continuo dei quadri degli interpreti.

La mancanza di una produzione media di valore in Italia sta in parte nella scarsa utilizzazione della letteratura narrativa come materia prima di soggetto cinematografico, in parte maggiore nella deficiente organizzazione industriale dovuta alla scarsezza del credito e all'alto costo dei finanziamenti, nonchè infine all'insufficienza del mercato interno. In altre parole noi abbiamo in Italia alcuni produttori e un certo numero di registi-autori che consentono ogni anno la produzione di alcuni film di qualità, ma non abbiamo un'industria cinematografica.

E non si può certo di questo far colpa alla critica o al giornalismo cinematografico in genere che ha sempre denunciato gli errori di impostazione e le pericolose conseguenze della mancanza di una politica cinematografica coerente ed ispirata a concetti economicamente sani.

Una grande tragedia dell'antico Giappone

di *GUIDO GEROSA*

La *Vita di O-Haru donna galante* (1) è tra le opere più elevate che la cinematografia giapponese abbia espresso. Non si sa se lodarne la ricchezza di linguaggio, la precisione storica, la logica narrativa o l'ispirazione poetica.

L'epoca in cui si svolge la vicenda di O-Haru è il XVII secolo, epoca in cui gli storici del Giappone fanno coincidere l'inizio del « periodo di Yedo », la caratteristica della letteratura e dell'arte di questo periodo, quale risulta da romanzi, affreschi, stampe, è di avere introdotto nel mondo della fantasia le classi più umili. Gli scrittori e gli artisti appartengono in questo periodo anche al popolo che cerca di rispecchiare nelle opere gli aspetti della sua vita, il senso della esistenza di una classe media nipponica, la vitalità dei mestieri e commerci.

L'educazione si diffonde sempre maggiormente tra la popolazione ch'è desiderosa ed ansiosa d'istruirsi, ricerca i libri, frequenta le scuole. Di questo accostamento delle classi minori al mondo aulico della cultura giapponese — un accostamento che, per molti versi, potrebbe trovare un confronto con ciò che accadde in Italia nel Trecento, con l'affermarsi ed il susseguente trionfo del « volgare » — testimonia il fatto che, nelle rappresentazioni degli artisti, comincia ad apparire il popolo minuto: una folla di piccoli commercianti, servi, « figlie della gioia », artigiani, studenti compare in quell'arte.

Sorge, verso la metà del '600, in Giappone una letteratura popolare fiorentissima: si tratta di una serie di romanzi e racconti in cui vi sono schizzi umoristici, descrizioni allegre e vivacissime, storie di piccoli imbroglioni, di beffatori e di beffati, di donne da strada. Il fondatore di questa narrativa fu Ibara Saikaku: l'ambiente più descritto era la « casa di piacere » di cui abbondava tutto il Giappone. Le disavventure dei provinciali che capitano in questo ambiente in mezzo alle donne furbissime, la grassa allegria dei cittadini gaudenti, le manovre dei « mezzani » sono oggetto di racconti divertiti ed argutissimi. Il pregio di questi racconti e lavori consiste nel fatto che in essi avverti davvero la vita reale di un mondo, hai il panorama esatto e realistico di un'epoca.

---

(1) SAIKAKU ICHIDAI ONNA (*Vita di O-Haru, donna galante*) - *Regia*: Kenji Mizoguchi - *soggetto*: dal romanzo « Kôshoku Ichidai-Onna » di Saikaku Ibara (pseudonimo di Hirayama Togo) - *sceneggiatura*: Yoshitaka Yoda - *fotografia*: Yoshimi Hirano - *scenografia*: Hiroshi Mizutani - *musica*: Ichiro Saito - *interpreti*: Kinuyo Tanaka (O-Haru), Ichiro Sugai (Shinzaemon, il padre), Tsukie Matsuura (Tomo, la madre), Toshiro Mifune (Katsunosuke), Masao Shimizu (Kikunokoji), Eitaro Shindo (Kahei Sasaya), Jukichi Uno (Yakichi) - *produzione*: Shin Toho Studio - *origine*: Giappone, 1952.

Il capolavoro nasce, in *O-Haru,* proprio dall'avere il regista ritratto puntualmente, attraverso un accurato studio storico ed ambientale, lo spirito del Giappone seicentesco. Anche in *O-Haru* la rappresentazione delle classi medie è vivacissima: sin dall'inizio, la prima sventura di O-Haru è legata allo sventurato amore che ha per lei il servo di un'altra casa; continuamente, durante il racconto, appaiono figure di piccoli commercianti, negozianti, usurai, falsari, lestofanti, che delineano un quadro realistico della società nipponica nel '600 feudale; la sequenza centrale è dedicata alla pittura di una casa di piacere dove un falso ricco si reca, creando gran confusione con le sue monete sonanti e promettendo di portar via con sè la bella O-Haru; gli interni famigliari, con i servi, le avarizie, i dissapori domestici, il culto religioso, sono fedelmente ritratti.

Si potrebbe dire, in un certo senso, che vero protagonista dell'opera, più che la dolce O-Haru sia un periodo storico, il Seicento giapponese, con gli sfarzi incredibili delle classi alte e l'intollerabile miseria delle classi umili, con i potenti ed i miserabili, con la grazia delle sue cortigiane e la crudeltà della sua morale. E', meglio ancora, una rappresentazione critica d'una vita e di una società, che l'artista ha voluto darci: e l'ha compiuta coordinando realisticamente le testimonianze della letteratura e dell'arte seicentesca. Ne è derivato così il grande romanzo, il romanzo dal vasto respiro della tradizione nipponica, che in taluni momenti ha la solennità dell'epopea, in altri la commossa dolcezza d'una lirica amorosa, in altri l'umorismo della narrativa comica.

Il racconto è retrospettivo: ci vien subito presentato il termine della carriera di O-Haru allorchè, vecchia e malinconica, batte le strade di notte insieme alle sue tristi compagne, disturbando i passanti. E' un inizio desolato e disperato: le donne nere che si raccolgono intorno ad O-Haru formano un gruppo di rara evidenza plastica. Su tutte spicca il volto triste della vecchia O-Haru, gli occhi fissi e stanchi, i malinconici lineamenti logorati dagli anni. Nulla più s'avverte della passata bellezza; il giallore della vecchiaia, la stanchezza, il senso di progressivo assopimento dell'essere sullo sfondo grigio, gli abiti delle donne, il paesaggio squallido, rendono un'impressione di esasperante tristezza, di una incertezza tormentosa che si riflette non meno nel grigio del cielo che nei volti delle donne. Quello di Mizoguchi è uno stile modernissimo, incessantemente instancabilmente analitico, che tormenta i suoi oggetti, li esplora sempre più a fondo, con una osservazione penetrante. Ma non è, per fortuna, il microscopio implacabile e disumano di un verista: la pietà umana è evidente in tutta questa rappresentazione, nel senso di dolore ch'è scritto nei visi, nella tesa atmosfera di stanchezza.

Per O-Haru ha inizio la lenta, dolorosissima evocazione del suo passato: questa « storia dell'anima » di O-Haru, che si svolge durante tutto il film, è un vero capolavoro di realismo e psicologia: per trovare, nell'arte europea, un paragone, bisognerebbe rifarsi al Daniel De Foe di *Roxana l'amante fortunata.*

La storia ha il suo antefatto nell'amore di un servo per O-Haru: il servo, giovane bello ed aitante, svela alla nobile ragazza il suo amore; ella dapprima non vuol neppure sentirlo parlare, lo schernisce, lo respinge, cerca di sfuggirlo; ma con un passaggio psicologico delizioso, si sente invadere il cuore dalla sincerità delle profferte del giovane. « Io non ho le cose che hanno gli uomini del gran mondo, non ho eleganza nè spirito. Ma possiedo ciò che essi non hanno:

la sincerità », dice il giovane. Ed allora O-Haru si sente toccata da questa pudica, reticente e dolcissima passione. « Com'è bello essere amata! » pensa, come tutte le eroine della poesia amorosa. E si abbandona, con dolce pudore nelle braccia del giovane.

E' una scena che, senza esagerazione, vorremmo chiamare shakespeariana: ha un incanto ed una freschezza sorgiva, propri della grande poesia. Senza di essa, tutto il resto avrebbe minore significato. C'è un particolare delicatissimo: il giovane dice ad O-Haru: « Se tu mi dirai no, io me ne andrò sull'istante! », O-Haru lo respinge ma egli, dimentico delle sue parole d'un attimo prima, continua a supplicare ed implorare dalle labbra dell'amata una parola di dolcezza. C'è qui tutto quel gioco di contraddizioni, di deliziosa incongruenza, il dire e disdire, la perpetua oscillazione, l'incertezza malinconica in cui è l'incanto degli amori giovanili: questo incanto l'artista ce lo rende intatto, con una precisione di particolari, una poesia sottilissima. La sua sensibilità qui tocca il momento più delicato: la ritroveremo in taluni momenti dell'altro suo « romanzo di costumi » *Yang Kwei Fei*.

I due giovani, O-Haru ed il servo, sono colti dalle guardie mentre stanno baciandosi. E' grave colpa, per la figlia d'un « samurai », intrattenere relazione amorosa con un uomo di bassa condizione: il servo è arrestato, mentre O-Haru ed i suoi parenti sono condannati dal magistrato a lasciare la città. Qui è introdotto un pesante contrasto sociale del Giappone seicentesco: questi amori tra persone di diversa condizione erano spesso oggetto di descrizione nei romanzi ed anche nei racconti umoristici.

L'innamorato di O-Haru, per castigo, viene decapitato. Anche questa è una bellissima sequenza, tutta giuocata sul paesaggio. L'aria serena del mattino, i profumi della campagna, il senso dominante della morte, animano queste immagini. Una natura in festa sottolinea la crudeltà del distacco, la tristezza del giovane che deve abbandonare la vita e la sua O-Haru. La scena dell'uccisione è rapida, crudele: c'è in essa tutto il senso pietoso della morte, proprio degli artisti giapponesi (si veda anche, in *Rasho-mon,* la morte del « samurai »).

Pure il dolore di O-Haru per aver perduto il suo amore, è risolto nel quadro d'una campagna luminosa e festante, d'una gioia di vivere primaverile. In questo ambiente la giovinetta, a stento trattenuta dalla madre, cerca di darsi la morte. Ma Mizoguchi non le concede questa liberazione. Nei romanzi del periodo Yedo è costante il disprezzo per la vita umana: gli eroi, come segno di estrema elevazione, si tolgono la vita ed il suicidio è rappresentato come un gesto di alta virtù. O-Haru non può morire così: ella deve conoscere le umiliazioni più tristi, perciò la madre l'arresta.

Un tratto umoristico è nella figurazione del vecchio messaggero che viene « in palanchino rapido » a scegliere la favorita per il suo signore. La scena in cui passa in rassegna le belle della contrada, osserva se hanno i fianchi larghi e la bocca grande od i piedi malformati o le orecchie dritte o dei nei sul corpo, è di un comico boccaccesco: è una figura ingenua e bonaria, ch'è tra le più belle figure minori del film, ha una sua popolaresca arguzia e furberia. Al mezzano che gli chiede perchè sia stato scelto lui, così vecchio, per una scelta così galante, risponde: « Se avessero mandato un giovane fra tante donne... ahimè! Io, invece, non corro pericoli ». Ed un tratto comicissimo è quando osserva con stupore estatico la bellezza di O-Haru, e quando lei esita a rispon-

dergli se ha dei nei trattiene il respiro, ed alfine si getta ad abbracciarle le ginocchia commosso. Dei personaggi che contornano O-Haru — i genitori, il mezzano, il falsario, il marito, l'innamorato dei magazzini, il signore Matsudaira — è forse quello ritratto più amorosamente, tra il bonario e l'astuto.

Un tratto interessante, che aggiunge un altro tocco alla pittura di costumi del Seicento giapponese, è la richiesta ufficiale di O-Haru, da parte del messo, ai suoi genitori. Egli la chiede come concubina del suo signore, e ciò suscita il malumore della fanciulla. Si delineano qui, in pochi tratti, le psicologie dei genitori, rappresentative di un modo d'intendere la famiglia: avido, tirannico, intollerante il padre, affermante nel modo più brutale la sua superiorità sulle donne di casa; sottomessa e timida la madre, in cui si afferma il concetto cinese dell'assoluta soggezione della donna al marito. E' una pittura precisa, che illumina puntualmente le condizioni del mondo di allora.

Ma la descrizione più penetrante del Seicento giapponese, quella in cui Mizoguchi svela un'arte finissima ed un temperamento insieme di moralista e di storico, che comprende pienamente il senso di un'epoca, è quella della corte del signore Matsudaira, dove giunge la povera O-Haru. Appena arrivata, la piccola giapponese è sottoposta ad una serie di... controlli medici, sotto gli occhi della stessa corte e del signore. « Ha un corpo perfetto; potrà dare un figlio al signore » concludono alfine i medici. C'è in questa descrizione, un genio della satira ed un umorismo veramente superiori: la ricchezza e la varietà di questa pittura non ha nulla da invidiare ai migliori romanzi del '600 giapponese. La cerimonia è ricostruita con una spregiudicatezza di notazioni, una freschezza di accenti incantevole.

Stupenda è la sequenza seguente: O-Haru in mezzo alla corte del signore, prima che avvenga la loro unione. I bianchi e neri, con un giuoco di contrasti suggestivo, rappresentano con evidenza l'atmosfera della corte. Il signore è in mezzo ai suoi uomini, con un sorriso indefinito sulle labbra; la moglie legittima è nell'altro lato della stanza, il viso velato dalla tristezza; O-Haru è vinta dalla paura e dall'angoscia. Un clima di festa è nell'atmosfera, e contrasta con il dolore di O-Haru: in questo momento il suo volto ed il suo corpo, con quegli occhi malinconici, quella stanchezza presaga, diventano uan vera « presenza » poetica, riempiono di sè il quadro e l'ambiente. Il sentimento di pietà di Mizoguchi si scioglie pienamente nell'immagine.

Il bimbo nasce e viene strappato ad O-Haru che corre dietro alle donne gridando; alfine, disperata, si abbatte al suolo. E' un'immagine di violenta polemica sociale, che ricorda *Intolerance* di Griffith (l'episodio moderno).

Intimoriti dall'importanza che la concubina assume a corte, i dignitari la fanno ripudiare. Un tratto di umorismo è nel comico stupore con cui il messo che aveva « scoperto » O-Haru apprende la notizia del ripudio. O-Haru torna a casa e, mandatavi dal padre, inizia nel quartiere delle donne galanti la sua vita avventurosa. La letteratura giapponese del '700 è piena di descrizioni in cui si narra la vita delle prostitute ed i loro amori. Mizoguchi mostra, con uno scrupolo di reailsmo puntualissimo, l'ambiente di un ritrovo di « donne galanti » allorchè vi capita uno strano provinciale che sfoggia una quantità incredibile di monete d'oro. Tutte le donne si avventano, con avida frenesia, sull'oro e compongono un quadro di desolato umorismo. C'è al tempo stesso, esattezza di dettaglio e pietà nel modo in cui l'artista mostra quel contorcersi di membra,

quello scarruffarsi di chiome, l'allungarsi affannoso delle mani verso le monete seminate dall'uomo. In pochi particolari, c'è la pittura fedele e l'esplicita condanna di un mondo, quella che Mizoguchi ripeterà, trasferendola in epoca moderna, ne *La strada della vergogna*.

Una sola donna non si cura del riccone: è la Tayù, O-Haru: nel suo aspetto, anche se è truccata vistosamente, se ha abiti chiassosi, c'è una grande fierezza e dignità. Pure nello squallore della sua condizione, ha la bellezza della femminilità schietta, ha il senso della propria persona umana: e questo le dà un tono sommamente poetico. Ella rifiuta il danaro dell'uomo, e perciò viene aspramente redarguita dal mezzano: allora si dispera e piange, e la sua immagine ha una forza di dolore sovrumana. Il suo volto ha ancora un senso d'infinita malinconia, s'illumina d'una bellezza ancor più intensa. Le donne di Mizoguchi hanno una espressione perfetta e compiuta, sono creature realizzate in tutta la loro « verità ».

Ma al riccone piace O-Haru ed egli vuole portarla con sè. Sorge allora nella donna un'impossibile speranza di sicurezza, di una casa, suggerita dalla stanchezza. E si svolge un dialogo bellissimo per profondità psicologica, tra l'uomo che non capisce, sazio e pieno della sua volgare gioia sensuale, e O-Haru che sembra parlare a se stessa.

« E' vero che mi vuoi portare con te? ».

« Sì. E' il denaro che ti ha convinta, vero? ».

« No, non è questo. Io ti seguirò, cercherò di starti vicina ».

« Il danaro, che grande cosa! Ti dà tutto: uomini donne cose. Tutto si può comprare... ».

Poi si scopre che l'uomo era un falsario. O-Haru viene cacciata e la sua triste odissea continua.

O-Haru viene presa da una famiglia per aiutare la padrona a pettinarsi e vestirsi: da questo momento le disavventure della goivane precipitano, ed anche quando trova un marito il destino glielo strappa quasi subito. Quest'ultima parte del film dipinge felicemente, con precisione di realismo psicologico, gli strati umili della società: mogli terrorizzate dal pensiero che il marito si stanchi di loro, piccoli commercianti ed imbroglioni, ladri, lenoni e sfruttatori. I personaggi si delineano, con una fantasia continuamente desta, una gioia continua del ritratto a tutto tondo. S'avverte la stessa comicità e la buffoneria che spesso incontriamo nella vita: rappresentata di scorcio, con una rapida illuminazione di tipi e di situazioni, una narrazione fluida e scorrevole. Si veda la sequenza del mercante di stoffe che va da O-Haru per farsi pagare e finisce per approfittare di lei: in cui è tutta una progressione psicologica finissima.

Così si giunge al finale, con O-Haru che batte tristemente le strade: tutto il suo dramma è evocato con violenti contrasti di luce, i pochi momenti di serenità sono segnati dal prevalere di un bianco tenue, mentre le scene di dolore sono quasi avvolte nell'oscurità. La sequenza della morte ha una lirica solennità: il viso di O-Haru assume qui più che mai valore di simbolo. Si accentua qui l'assoluto rigore stilistico del film, la eccezionalità dello stile figurativo, la forza della polemica sociale. *Vita di O-Haru donna galante* è uno stupendo romanzo: nelle sue pagine fitte di personaggi (una vera folla) e di fatti, si specchia tutta un'epoca, il Seicento giapponese; ed al centro di esso è una figura dalla intensa tragicità, che appartiene alla grande poesia.

Note

La Sacra Bibbia secondo Cecil B. De Mille

Quando Cecil B. De Mille presenta il suo film I dieci Comandamenti, *ne parla come di un'opera di carattere universale, che basandosi sul senso religioso di molti milioni di uomini, vuol recare al mondo un messaggio di libertà: la parola «libertà» è quella che appare all'inizio e alla fine del film e tenta di accentrare tutta l'attenzione dello spettatore. Il principio «l'uomo deve essere libero e obbedire soltanto a leggi che gli garantiscano il retto uso di tale libertà» è certamente vero e viene proclamato più di una volta nel corso del film: tuttavia la domanda che ci deve porre è questa: la vita di Mosè, la liberazione del popolo ebraico dall'Egitto, la consegna delle tavole della Legge ebbero realmente questo significato? Nessun dubbio, che, con un po' di buona volontà e con un ragionamento non complicato, si riesce a far dire a quegli antichissimi avvenimenti anche questo: ma è proprio tale il loro più imminente e chiaro insegnamento? E' proprio logica la conclusione che, al termine del film, Mosè proclama con tanta imponenza, come insegnamento basilare di tutto quello che lo spettatore ha visto per quattro ore?*

A noi pare che ci sia stata una confusione: l'espressione «liberare il popolo dalla schiavitù d'Egitto» è stata interpretata in senso troppo moderno, come si trattasse dell'indipendenza di una nazione in senso attuale: cioè indipendenza politica, economica, culturale. Invece il senso della liberazione degli Ebrei è eminentemente religioso e può essere inteso rettamente soltanto su questo piano.

La concezione dei popoli orientali era ben diversa dalla nostra: essi nulla o quasi sapevano dell'indipendenza nazionale di cui tanto si parla nel mondo moderno (il fatto che il mondo arabo si risvegli ora a questi sentimenti è già per sè significativo). Quei popoli aspiravano a governarsi con proprie leggi principalmente per un motivo religioso: perchè fosse loro possibile adorare quel Dio in cui credevano. La supremazia di un popolo non significava altro (o almeno principalmente) che il dominio dei suoi Dei sugli altri Dei minori: da tale dominio veniva al popolo vittorioso ogni dirtto sulla vita e sui beni dei vinti e a questi ogni dovere verso le divinità straniere, primo di tutti quello di riconoscerle come potenti e invitte.

Il senso quindi orientale di «indipendenza» agisce su un piano che non collimerà mai con quello nostro, moderno.

Se gli Ebrei in Egitto soffrono per la schiavitù, in primo luogo, idealmente, soffrono perchè non possono onorare come si merita il loro Dio. Il comando divino infatti al faraone è: «Lascia andare (gli Ebrei) il cammino di tre

giorni nel deserto, per sacrificare al Signore » (*Es.* 3, 18). *Il faraone del resto si rifiuta di lasciare gli Ebrei, perchè ritiene che gli Dei d'Egitto siano superiori a Jahve: far partire gli schiavi significava nel campo ideologico riconoscere la impotenza delle divinità egiziane davanti a quel Dio sconosciuto.*

Così quando vengono le piaghe, si ingaggia una vera battaglia fra Jahve e le divinità egiziane. Agli Ebrei Iddio stesso dice: « *Vi adotterò per mio popolo e sarò vostro Dio, e voi conoscerete che io sono il Signore, il vostro Dio che vi traggo di sotto all'oppressine degli Egiziani* » (*Es.* 6, 7). *Il Faraone, quando concede finalmente il permesso di partire, dice*: « *Andate pure, servite al Signore secondo la vostra espressione* » (*Es.* 12, 31). *Non si trattava quindi di fondare una* « *nazione* » *o di rendere la* « *libertà* » *nel senso moderno a un popolo oppresso*: *era il riconoscere a quegli uomini il diritto di adorare il loro Dio e di vivere in conformità alle leggi che Questi avrebbe loro dato. La prosperità, la indipendenza politica ed economica sarebbero state un corollario, una conseguenza del culto a questo Dio.*

Affermare che in quel giorno (*all'uscita dall'Egitto*) *nacque la libertà, è andare assolutamente oltre: non che ciò non sia vero, ma è solo una remota conseguenza, una considerazione di carattere filosofico di pretto sapore contemporaneo, che nè Mosè nè alcuno dei suoi era probabilmente in grado o preparato a fare. Metter quindi tali espressioni sulle labbra di personaggi così antichi è per lo meno sviare il pubblico e portarlo a giudicare quegli avvenimenti con una mentalità moderna. Da qui il senso di imbarazzo e di incomprensione che si prova spesso nel film: quando Giosuè propone di disarmare una guarnigione egiziana e distribuirne le armi al popolo, Mosè risponde che la liberazione avverrà* « *con il bastone di un pastore* », *alludendo cioè all'intervento miracoloso di Dio. Quando, contemplando la città costruita da Mosè, Seti fa osservare che quella moltitudine di schiavi potrebbe formare un'armata, ragiona come un dittatore moderno e lo spettatore lo capisce: il quale spettatore però di contraccolpo non sa spiegarsi perchè mai gli Ebrei non abbiano combattuto, non siano insorti con le armi e rimane deluso, se non scettico, davanti al continuo* (*e per lui inutile o almeno superfluo*) *intervento divino.*

Nel film manca l'elemento fondamentale con cui lo spettatore deve capire la mentalità di quei popoli antichi: una volta fatto questo, tutti gli avvenimenti avrebbero preso una luce più logica e naturale.

La stessa consegna dei Comandamenti riesce mal ambientata. Ho sentito molti spettatori domandarsi: « *Perchè il film s'intitola dai Comandamenti quando in realtà non è che la vita di Mosè e i Comandamenti c'entrano solo in un episodio?* ». *La domanda rivela una vera incomprensione del film, ma incomprensione causata dal regista stesso, il quale non è riuscito a cancellare dalle parole* « *nazione* », « *libertà* », « *diritto alla vita* » *quel senso moderno che le ha completamente* « *laicizzate* », *cioè le ha private di quel profondo senso religioso che avevano presso gli antichi e che era il principale, sotto ogni rapporto. La luce non completa che ricevono episodi quale quello della consegna dei Comandamenti e l'adorazione del vitello d'oro, viene proprio da questa confusione di antico e di moderno, da questo equivoco di parole, che per i personaggi evocati hanno un determinato significato e per lo spettatore ne hanno uno tutto diverso, anche se non contrario.*

Fatti questi rilievi di carattere fondamentale, passiamo ai particolari. In-

nanzi tutto il film si presenta come « storico » e cita le fonti: Filone, Giuseppe, Eusebio, il Midrash e la Bibbia. Ma è deplorevole una vicinanza di così disparate fonti: come si può scientificamente tollerare che un libro decisamente storico (la Bibbia) sia messo di fianco alle speculazioni e alle leggende di Filone (nel suo « De vita Moysi ») o peggio ancora alla narrazione del Midrash Mechilta (supponiamo infatti che questo volessero citare gli autori del soggetto!), in cui non si fa alcuna distinzione fra quello che è storico e le « voci » e i « si narra » più cervellotici? E come non meravigliarsi che sia venuto fuori un Mosè guerriero, conquistatore dell'Etiopia (comodo rifugio per il soggettista!), costruttore di città e così abile in ogni cosa da inventare perfino un metodo nuovo per innalzare gli obelischi?

Non discutiamo: il film ha delle esigenze, ma contestiamo il diritto di porre sullo stesso piano leggenda e storia, presentandole insieme, senza le dovute riserve e distinzioni, del resto assai facili da farsi.

E' leggendario quindi fare di Mosè un guerriero: anzi è contro i dati storici della Bibbia. Infatti non soltanto egli si mostra poco militare quando « teme » e « fugge dal Faraone » dopo aver ucciso l'egiziano, ma allorchè i suoi soldati nel deserto combatteranno, egli non sarà con loro, perchè li seguirà con la preghiera dall'alto del monte. Se fosse stato quel gran generale che appare nel film, sarebbe stato più logico affidare ad Aronne la preghiera e guidare lui, vincitore degli Etiopi, il suo esercito contro quei ladroni. Ma nella Bibbia Mosè è tutt'altro che un grande guerriero!

* * *

Trattiamo ora uno dei punti più delicati del film: la maniera con cui Mosè viene a sapere di essere ebreo. Un giudizio sulla tecnica usata: è quella più trita, degna solo dei teatrini parrocchiali. E' un susseguirsi di incongruenze: elenchiamo le principali.

La schiava avrebbe conservato il pezzo di panno in cui era avvolto il piccolo Mosè, dubitando almeno che questi un giorno avrebbe avuto delle grandi pretese alla corte: altrimenti non si spiega un tale gesto. Nefertari, innamorata in maniera quasi morbosa di Mosè, presterebbe immediato ascolto alle voci della schiava, soltanto perchè questa le mostra il pezzo di panno. Lascerebbe poi cadere per terra questo testimonio principale e unico *dell'origine spuria del suo fidanzato e non si preoccuperebbe di raccoglierlo. Buona invece è l'indifferenza con cui ella uccide la vecchia schiava: ma questa stessa indifferenza (ben egiziana!) doveva impedirle di dimenticare il panno e di lasciarlo inopinatamente per terra. Mosè a sua volta si preoccuperebbe di raccogliere uno straccio (quando infatti lo vede sui gradini dell'appartamento non è ancora riconoscibile come « panno levitico »: soltanto quando lo dispiega lo riconosce), mentre sta per vivere il momento più bello della sua vita, in cui non è certo preparato a « vedere » altra cosa, se non la donna che gli sta davanti. Rompendo tutte le leggi psicologiche per cui gli amanti di nulla si occupano se non di loro stessi, egli invece si preoccuperebbe di un pezzo di panno, non ascolterebbe le ragioni davvero sensate della sua fidanzata, collegherebbe immediatamente il panno con la morte della schiava, capirebbe che c'è sotto qualche cosa di misterioso, che riguarda lui, lui personalmente eccetera. Questo oltre a essere pura fantasia e contrario ai dati della Bibbia, va contro le più elementari leggi psicologiche.*

Entriamo qui in un complesso di incongruenze e di false posizioni ideologiche, degne di un esame approfondito.

Il regista ha prestato al faraone e agli egiziani l'odio antisemitico di alcuni tiranni moderni, odio che fa perseguitare la razza in se stessa e quindi fa eliminare come nemico ogni singolo individuo che le appartenga. Invece è storicamente certo che alla corte dei faraoni, in tempi precedenti e seguenti l'epoca di Mosè, vivevano dignitari non egiziani: cioè capi di soldati, dell'amministrazione, del protocollo, eccetera, venuti dall'Asia e dall'Africa conquistata o scelti fra i prigionieri di guerra. Se gli Egiziani fossero stati dei «razzisti», come si spiega che uno dei loro nemici più tradizionali (i Libici) fornì addirittura condottieri di eserciti e faraoni, come quelli che formarono la XXII Dinastia? Mosè potè benissimo essere allevato a corte, pur essendo noto a tutti che era ebreo e pur avendo la libertà di visitare i suoi connazionali obbligati ai lavori forzati perchè gli Egiziani non furono mai antisemiti alla Hitler o come in questo film. La Bibbia è infinitamente più coerente al clima storico di quei tempi quando dice: «In quei giorni avvenne che Mosè, cresciuto di età, recandosi presso i suoi fratelli, vide le loro fatiche e scorse un egiziano che percuoteva un ebreo, uno dei suoi fratelli. Guardò di qua e di là e non scorgendo nessuno, uccise l'egiziano e lo sotterrò nella sabbia» (*Es.* 2, 11).

La trovata di Mosè, ebreo ignoto a sè e agli altri, è soltanto fantastoria ed è deplorevole, perchè rappresenta a un certo momento il punto cruciale di tutto il film: se infatti Mosè non riuscisse a scoprire la sua origine, tutto il castello ordito da Bitia resterebbe in piedi. Pur non contestando al regista il diritto di rielaborare con una certa libertà i dati storici, non gli si può concedere di alterarli completamente, anzi di falsarli e di sostituire a elementi certi, altri di natura puramente fantastica, nemmeno coerenti con i costumi che si intende illustrare.

Così si dica di tutta la montatura del processo e soprattutto il modo veramente degno di un giallo con cui Mosè scampa alla morte. Soltanto un pessimo discepolo di Freud poteva pensare che era castigo superiore alla morte lasciare in vita Mosè, per quelle determinate circostanze.

La figura poi di Ramses costretto a pregare Nefertari perchè gli si conceda è modernamente perfetta, ma incredibile per quei tempi. Ramses, come tutti i re e i principotti di quei tempi, non aveva affatto bisogno di pregare le donne, per averle o di richiedere il loro «amore» per sposarle: essi avevano il diritto di prenderle, quante ne piacessero e chiunque fossero, non escluse le proprie sorelle. Il fatto di Abramo che si vede per ben due volte portar via la moglie Sara (la prima volta proprio dal Faraone! (Gen. 12, 10-20) *illustra in maniera inequivocabile il dominio dispotico e assoluto che i re avevano sulle donne, anche degli stranieri. Sarebbe stato molto più cinematografico e sensazionale per lo spettatore moderno illustrare questo costume, invece di fare Nefertari e Lilia vittime, come lo sarebbero ragazze dei nostri giorni.*

Così alcune idee espresse da Ebrei sanno troppo di «liberalismo religioso»: era possibile allora parlare di un «altro credo»? Mentre in alcuni punti si è tenuto conto del modo di esprimersi egiziano ed ebraico (cfr. le parole di Seti, quando cita le sentenze di Amenope; di Ramses quando parla con Sokar; della sera di Pasqua) perchè si è poi creato uno squilibrio nel dialogo, facendo pronunciare ai personaggi delle frasi troppo moderne, mentre una giudiziosa

scelta di espressioni egiziane avrebbe dato un colore tutto speciale all'insieme? Gli specialisti che così ottimamente guidarono nelle ricostruzioni dei monumenti e dei costumi non avrebbero avuto difficoltà a indicare in quale maniera gli antichi egiziani si sarebbero espressi in quelle determinate circostanze. Il che sarebbe certamente andato a vantaggio della comprensione non solo di qualche episodio, ma soprattutto dell'atmosfera particolare che il film avrebbe dovuto creare. E giacchè siamo in argomento, perchè non si è messo sulle labbra di Sefora nessun verso del Cantico, quando descrive la bellezza muliebre? L'espressione tutta moderna «labbra color petali di rosa», non avrebbe certo il suono di quella originale: «le tue labbra sono un nastro di porpora» anche perchè la rosa era sconosciuta in Egitto-Palestina ai tempi di Mosè; un conoscitore della Bibbia non si sarebbe lasciata sfuggire un'occasione così facile per inserire una viva e bellissima espressione tipicamente ebraica. L'aver fatto di Mosè uno che ignora completamente la storia e le idee del suo popolo (il che almeno non appare dalla Bibbia), rende ancora più incomprensibile la già mutila scena dell'apparizione sul Sinai. Invece, secondo il racconto biblico, avviene una drammatica e umanissima contesa fra Dio e Mosè, l'Uno che vuol mandarlo e l'altro che adduce motivi su motivi per esimersi dal grave incarico. Ma soprattutto un elemento gli autori del film non hanno tenuto presente: in questa scena del Sinai, Mosè dice espressamente di se stesso: «Di grazia, Signore, io non sono un uomo di facile parola, nè in passato, nè dal momento in cui Tu hai parlato al tuo servo; anzi io sono impacciato di bocca e di lingua» (Es. 4, 10). *Alla quale sensatissima obiezione, Iddio risponde: «Non c'è Aronne, tuo fratello? Io lo so buon dicitore... Tu parlerai a lui... egli per te parlerà al popolo e ti sarà in luogo di bocca e tu farai presso di lui le parti di Dio»* (Es. 4, 14-16). *Ora che fosse difficile fare di Mosè un balbuziente, siamo tutti d'accordo: ma farne un eloquente è proprio l'opposto della verità storica. Sarebbe bastato farlo parlare con maggior semplicità, con meno filosofia in bocca e soprattutto far parlare Aronne: allora l'accento del film non sarebbe stato portato quasi esclusivamente su Mosè, ma avrebbe lasciato dominare il vero attore di tutti quegli episodi: Dio, che dà i dieci Comandamenti. Quando il sacerdote fa rilevare a Ramses che i templi vanno deserti, quest'ultimo esce in una frase che è assurda per un faraone: gli dei sarebbero una «invenzione» dei sacerdoti, per tenere il popolo soggetto con la paura, a loro vantaggio. Se tutto ciò è molto volterriano e di un certo effetto, è però una stonatura banale in bocca a un faraone. Come poteva infatti questi pensare una simile cosa, quando lui stesso era un dio, venerato e adorato come tale in vita e in morte, quando il potere dei sacerdoti si incentrava in lui, unico e vero sommo sacerdote? Quella sferzata non è diretta al clero, ma a se stesso. Nè si possono invocare le frasi che si trovano nei canti egiziani di intonazione pessimistica: là contro gli dei non c'è che qualche frase generica sulla loro inesorabilità, sulla rapidità con cui troncano le gioie dell'uomo, ma mai si parla della loro «non esistenza» o della loro «invenzione» da parte di chicchessia. Decisamente questa bestemmia è irragionevole sulle labbra del faraone e mostra soltanto che a volte si è proceduto con troppo superficiale disinvoltura nella compilazione del dialogo.*

Ma veniamo al punto più critico: il passaggio del Mar Rosso. Lasciamo da parte l'abilità tecnica di questo trucco: parliamo invece della sua consistenza

storica. Il modo con cui viene presentato il passaggio del Mar Rosso è completamente falso, psicologicamente errato da parte degli Egiziani, deleterio per gli spettatori. Uno studio accurato del racconto mosaico, mostra che ci troviamo davanti a una pagina epica, in cui gli elementi storici sono accennati più che diffusamente descritti: a frasi di evidente sapore poetico, si alternano accenni a fenomeni naturali, per cui si può stabilire quanto segue: una bassa marea eccezionale (seguita da una pure eccezionale alta marea); un vento caldissimo dall'est, non molto frequente in quelle regioni; un uragano che in quei paraggi è sempre di proporzioni spaventose, proprio perchè raro, sono elementi storici da cui non si può prescindere, come si è fatto nel film. La concomitanza di questi tre elementi, assolutamente imprevedibile dagli uomini, forma il sustrato miracoloso, diventa l'elemento per cui gli Ebrei e gli Egiziani videro l'intervento diretto di Dio.

Per rendere in maniera plastica la sicurezza con la quale gli Ebrei attraversarono le acque (in contrasto con il danno che ne subirono gli Egiziani), Mosè si serve di un paragone, il quale però dall'insieme del racconto, dai passi paralleli di Giosuè (24, 7) *e dal Salmo* 77, 17-21 *rimane sempre un paragone, un procedimento poetico uguale a quelli che poco più oltre presenta il cantico di Mosè: «I figli d'Israele entrarono in mezzo al mare sull'asciutto, le acque facendo per loro come una muraglia, a destra e a sinistra»* (*Es.* 14, 22). *Sia dunque ben chiaro che questo è un modo di dire, una maniera di esprimere la sicurezza con cui si potè passare il fondo del mare lasciato sgombro dalla bassa marea eccezionale e asciugato dal vento dell'est. Ora nel film fu commesso la sciocchezza di prendere l'apparenza per la realtà: cioè venne interpretato come dato storico, l'espressione poetica, mentre sono stati passati sotto silenzio e addirittura svisati gli altri elementi che sono i soli storici: «Il Signore con gagliardo scirocco respinse il mare tutta la notte»* (*più chiaro di così non si poteva indicare la bassa marea*) *e «sulla vigilia del mattino, in una colonna di fuoco e di nuvola, il Signore gettò lo sguardo sul campo egiziano e lo scompigliò, e frenò le ruote dei loro carri, facendoli avanzare a grande stento». Chi è pratico di linguaggio biblico non faticherà a vedere in queste espressioni la descrizione di un uragano, come fa esplicitamente il Salmo* 77: *«Si sciolsero in pioggia le nubi, fragoreggiarono i cieli, guizzarono le tue saette, rotolava il tuo tuono, le folgori rischiaravano l'universo, la terra ne fu scossa e ne tremò: nel mare ti apristi una strada, eccetera».*

Con grande rammarico dobbiamo dire che Cecil B. De Mille ha perduto una grande occasione: tracciare un quadro che soltanto la sua abilità nel guidare le masse poteva assicurare grandioso e impressionante.

Basta pensarci un momento.

La bassa marea eccezionale ha scoperto un largo fondo roccioso, le sponde paludose sono state seccate dal vento caldissimo e sotto la luna gli Ebrei si incamminano su quella strada apertasi prodigiosamente: il vento fa strepitare le canne e i giunchi secchi, coprendo così il rumore dei fuggiaschi.

Ma verso l'alba, le sentinelle egiziane, con gli occhi ancora pieni di sabbia per il vento furioso, vedono gli ultimi gruppi degli Ebrei passare il fondo asciutto, mentre tutto il resto del popolo, già passato, si affretta verso l'interno. L'allarme è dato immediatamente e in pochi istanti i 600 *carri sono pronti e si lanciano all'inseguimento: frattanto il temporale che brontolava minaccioso,*

si scatena con tutta violenza. Il vento caldissimo smette di colpo, mentre un vero diluvio si rovescia sulla terra: in pochi istanti il terreno dei canneti (indurito prima dal vento caldo) si imbeve di pioggia, diventa molle, si trasforma in fango tenace e insidioso e i cavalli lanciati al galoppo si trovano invischiati nella sua morsa. I cavalieri tuttavia li spingono: essi scivolano, sgroppano, accecati dai lampi, atterriti dai fulmini. E in quella confusione, un muggito lungo avverte che il mare, cessata la bassa marea eccezionale, ritorna con tutto l'impeto di un'alta marea non meno eccezionale. Il destino di quei cavalieri è segnato: invischiati dal fango, atterriti dalla violenza della bufera, sommersi dalle onde del mare, le truppe scelte del faraone non formano che un groviglio di uomini e carri e cavalli in preda alle onde: « E il mare sul far del mattino ripigliò il suo flusso, coprendo i carri e i cavalieri e tutto l'esercito del faraone ».

Questa visione veramente apocalittica sarebbe stata un soggetto degno della potenza evocatrice di Cecil B. de Mille.

Ma scegliendo la soluzione sua, il regista commise anche un errore psicologico: gli egiziani davanti a quel mare che si alza quasi una montagna, come facevano a non vedere l'intervento diretto di Dio? E' mai possibile che un popolo così pio e superstizioso come l'egiziano andasse apertamente contro Dio? Infatti appena essi si accorgono della protezione di cui godono gli Ebrei, prima ancora che il mare si riversi su di loro, dicono: « Fuggiamo di fronte a Israele, perchè il Signore combatte per loro ». Se avessero visto quello che il film mostra, certamente nessuno di loro avrebbe inseguito gli Ebrei.

Inoltre il modo usato dal regista per il passaggio del mar Rosso è deleterio per gli spettatori. E' troppo evidentemente puerile, ma anche inutile un così colossale miracolo, anzi un insieme di miracoli: noi ce lo eravamo immaginato così da bambini. Ma dopo che tutta la storia antecedente è stata ricostruita nel film in maniera molto umana e resa molto ragionevole, lo spettatore riceve un urto, si sente proiettato in clima di leggenda e di fantascienza: si vede così sbalzato in un mondo di sogno, che lo spettacolo lo fa sorridere e gli toglie la verosimiglianza non soltanto della cosa come è presentata, ma soprattutto della cosa in se stessa. Basta interrogare uno spettatore per convincersi di questo.

Un altro elemento non storico, cioè non conforme alla Bibbia è quell'aria da funerale che si dipinge su tutti i volti dopo la liberazione: la Bibbia parla chiaramente di una gioia che invase i figli d'Israele, tanto che Mosè sciolse quello che è il primo canto di trionfo di tutta la Bibbia: « Canterò al Signore perchè ha trionfato superbamente: cavallo e cavaliere ha travolto nel mare ».

Altri punti non conformi alla Bibbia (la figura di Datan, l'adorazione del vitello d'oro, eccetera) ci sarebbero da esaminare: ma bastano questi per farci concludere che il film non può essere proclamato una felice ricostruzione degli avvenimenti biblici. Noi lo diremmo una buona rielaborazione fantastica di avvenimenti lontanissimi. Tuttavia, siccome tali avvenimenti sono troppo vicini al cuore e alla mente di milioni e milioni di uomini, ci sentiamo in dovere di protestare per lo svisamento che ne è stato fatto e di proclamare che lo spirito religioso (se pur esiste!) del film non ha niente a che vedere con quello della Bibbia.

GIANFRANCO NOLLI

Documenti

Il V. Incontro internazionale delle Scuole di cinema

Uno degli scopi fondamentali del V. INCONTRO INTERNAZIONALE FRA LE SCUOLE DI CINEMATOGRAFIA, svoltosi a Parigi, era « lo scambio di informazioni per una mutua conoscenza e per un reciproco perfezionamento dei sistemi didattici ».

A questo proposito ogni Scuola ha presentato una relazione scritta su ognuno dei seguenti temi:

— « L'insegnamento della cultura generale agli allievi registi ».
— « L'insegnamento della sceneggiatura ».
— « La direzione degli attori da parte degli allievi registi ».

Pubblichiamo le tre relazioni presentate dal Centro Sperimentale per la Cinematografia poichè, oltre a destare il più vivo interesse tra i convegnisti, hanno di fatto, per unanime riconoscimento degli intervenuti nella discussione, offerto le prospettive più idonee alla ricerca di comuni principî didattici.

Ad esse segue la relazione di Orazio Costa, insegnante di Recitazione al Centro Sperimentale per la Cinematografia, che illustra la formazione dell'attore cinematografico in rapporto a quella dell'attore teatrale.

La cattedra di cultura generale

Per il modo stesso come è formulato, il tema proposto a questa relazione non esige che ci si pronunci sul seguente quesito: se nella formazione del regista l'insegnamento della cultura non cinematografica vada ritenuto necessario oppure semplicemente utile. La questione potrebbe sembrare di lana caprina; mi domando tuttavia se due parole introduttive al riguardo riusciranno fuori luogo. Ritengo di no.

Che cosa significa, esattamente, « formare un regista »? Se l'espressione non è usata a caso, significa non solo « mettere qualcuno in grado di adoperare senza errori di grammatica il linguaggio cinematografico » bensì « renderlo capace di esprimere, mediante il linguaggio cinematografico, una qualche sorta di valori culturali ». Dico appositamente valori culturali, *che è più generico e più estensivo di* valori estetici. *Un regista infatti coi suoi film potrà fare dell'arte oppure della saggistica oppure del giornalismo — ciò dipenderà dalla sua capacità e dalle sue disposizioni intellettuali; in nessun caso però il suo lavoro si lascerà semplicisticamente definire come la vera realizzazione di una competenza tecnica. Poichè egli dovrà pur sempre, oltre che parlare correttamente un certo linguaggio, dire con esso qualcosa e dirlo in un dato modo; sarà precisamente la sua maggiore o minore ricchezza culturale a determinare in misura decisiva, assai più che non ogni altro fattore aggiunto alla competenza tecnica, il significato e la qualità della sua opera. Stando così le cose, diviene impossibile misconoscere l'importanza che nella formazione del regista assume la cultura non cinematografica. Non si tratta di negare l'opportunità che tale*

formazione continui ad essere incentrata, come dovunque accade, sull'insegnamento del « mestiere », e quindi di tutte quelle conoscenze teorico-pratiche che al « mestiere » si riferiscono specificamente. Si tratta semplicemente di capire come sarebbe poco saggio considerare l'attenzione rivolta alla cultura non cinematografica non diciamo improduttiva per gli allievi registi ma anche solo accessoriamente utile. In realtà, bisogna considerarla necessaria.

Fatta questa affermazione, si deve subito aggiungere che essa non toglie nulla alla problematicità dell'insegnamento nelle scuole di regia della cultura non cinematografica. Al contrario. Poichè cultura non cinematografica, nella accezione in cui abbiamo usato il termine finora, significa semplicemente cultura, il primo dubbio che sorge è se vi sia qui materia per un insegnamento del genere di quello a cui si presta, in una scuola di cinema, il « mestiere » di regista. La risposta, se si vogliono tenere i piedi in terra, non può che essere negativa, tanto nel caso che si presuppongano allievi di livello culturale già altamente sviluppato quanto nel caso opposto. Il fatto è che in tre o anche in soli due anni il « mestiere » della regia si può efficacemente insegnare, mettendo l'allievo in condizione di affrontare con profitto l'esperienza, mentre nello stesso numero di anni non si può neppure lontanamente presumere di fornire a chicchessia qualcosa che si possa chiamare una cultura. O meglio: si può, ma la cultura in questione sarà allora assai più simile a quella « cultura generale » il cui raggiungimento costituisce il nobile scopo delle scuole per l'educazione degli adulti che non al tipo di cultura che abbiamo detto necessaria per i registi. Su questo punto dunque conviene essere chiari: nè la « cultura generale » nè la cultura tout court sono beni la cui acquisizione è lecito attendersi da una scuola di cinema. Ciò che una scuola di cinema può dare è di conseguenza un'altra cosa, e precisamente tutti e soli quei criteri e quelle nozioni che sono indispensabili al futuro regista per approfondire e sviluppare efficacemente, in vista della sua professione, il patrimonio culturale che già possiede. *Soffermiamoci un attimo sulle varie parti di questa enunciazione.*

Incominciamo dall'ultima: « il patrimonio culturale che già possiede ». Effettivamente nell'allievo regista la presenza di un certo patrimonio culturale va sempre presupposta. Questo patrimonio sarà più o meno grande: l'essenziale è che non deve mancare. Le eccezioni, anche qui, sono certo possibili, ma non fanno che confermare la regola. E la regola è che l'allievo regista non può essere un illetterato, non solo, ma deve anzi essere una persona almeno mediamente colta. Per questo il problema che si porrà nei confronti della sua cultura sarà quello di « approfondirla e di svilupparla » e non di crearla dal nulla. Tale approfondimento e tale sviluppo potranno magari risolversi per alcuni in una ricapitolazione sintetica piuttosto che in un aumento quantitativo mentre per altri potrà verificarsi l'inverso. In ogni caso però l'importante è che esso consista per l'allievo nella acquisizione di una capacità di auto-orientamento, grazie alla quale egli riesca sia a dominare criticamente ciò che già sa, sia ad appropriarsi selettivamente di ciò che non sa ancora. « Nozioni e criteri » dovranno quindi essere forniti all'allievo regista esclusivamente con questo scopo, con l'aggiunta ovvia ma importante che attraverso di essi la sua attenzione andrà diretta non sulla totalità dello scibile ma solo su quelle conoscenze che si possono considerare vitali per la sua professione. Vediamo adesso, brevemente, quali siano queste conoscenze, vale a dire quali siano le materie non

cinematografiche il cui insegnamento si deve reputare necessario per la formazione del regista.

Si possono escludere recisamente, a mio avviso, tutte le materie scientifiche. Con ciò non voglio negare che esistano certe conoscenze scientifiche le quali risultino addirittura indispensabili al regista, e proprio per il pieno possesso del « mestiere » (ad es. l'ottica). Ma tali conoscenze, appunto, si devono ritenere puramente e semplicemente incluse nella sfera delle materie cinematografiche. Quanto alla cultura non cinematografica, quella cultura di cui abbiamo parlato fin dall'inizio, non mi sembra che per essa si possa intendere altro che la cultura di tipo umanistico. Di questa cultura qualsiasi regista avrà sempre bisogno, di quella scientifica qualche regista avrà forse bisogno in determinate occasioni per realizzare determinate opere. In tali casi, se la procurerà da sè.

Escluse le materie scientifiche, bisogna anche escludere, dalle materie umanistiche, quelle la cui ampiezza è tale da condannare qualsiasi tentativo di sintetizzarle a un risultato di irrimediabile genericità. Fra le discipline citate nel tema della presente relazione appartengono a questo tipo, ad es., la storia e la letteratura. E' evidente che senza la conoscenza della storia e della letteratura non può esistere una formazione culturale realmente seria, ma è altrettanto evidente che poche cose sarebbero meno serie di un insegnamento storico e letterario coartato nel breve spazio di tempo di un corso di regia. Per fortuna queste discipline sono le stesse che, in forza della loro ampiezza e del loro carattere fondamentale, vengono di solito insegnate, sia pure a diversi livelli, in tutti i gradi dell'istruzione media e superiore; ragion per cui la loro conoscenza si può lecitamente presupporre nell'allievo regista.

Il problema si pone diversamente, invece, per la storia dell'arte (pittura architettura e scultura) e per la storia della musica. Qui ci troviamo di fronte a discipline che per il regista rivestono la stessa decisiva importanza di quelle su citate ma che, a differenza di quelle su citate, non fanno di solito parte dei programmi dell'istruzione normale se non come accessori trascurabili. Che fare dunque con queste discipline? La soluzione è una sola: insegnarle. Ed è una soluzione possibile, se si tiene conto che sintetizzare la storia dell'arte e la storia della musica è, almeno materialmente, assai più facile che sintetizzare la storia della letteratura o la storia simpliciter.

Non mi fermo neppure, poichè è fin troppo ovvia, sulla necessità di insegnare agli allievi registi la storia del cinema, nè sulla necessità di insegnar loro quelle nozioni economiche e giuridiche senza cui sarebbero destinati a non conoscere o a conoscere imperfettamente il profilo della loro futura attività sul piano pratico e sociale. Dirò invece due parole sull'insegnamento, ormai tradizionale in Italia, dell'Estetica. La filosofia in genere e la filosofia dell'arte in particolare sono forse le più difficilmente insegnabili fra tutte le discipline. Eppure non vi è dubbio che il futuro regista si imbatterà continuamente, prima durante e dopo la realizzazione delle sue opere, in riflessioni, giudizi e discorsi di natura schiettamente filosofica. Di tali riflessioni, giudizi e discorsi egli avrà un bell'ostentare di non curarsi; di fatto se ne curerà. Ma ammettiamo pure che veramente non se ne curi: non riuscirà lo stesso a sfuggire alla loro impalpabile ma realissima influenza. Tanto vale dunque che l'allievo regista affronti il problema e cerchi di rendersi consapevole il più presto possibile dei

concetti che regolano esplicitamente o implicitamente la cultura in cui è destinato a operare. Ciò vuol dire in altre parole che anche l'insegnamento della filosofia, sia pure limitatamente alle questioni che concernano l'Estetica, il suo sviluppo storico e la sua problematica attuale, è fra quelli che non si possono non impartire in una scuola di regia. Per finire, un cenno alla sociologia. Sebbene se ne parli molto e da molto, la sociologia è ancora una scienza giovane, di cui è parecchio difficile stabilire con precisione la natura e i confini. Tuttavia sono state compiute e si compiono un po' ovunque delle ricerche le quali, per il loro stesso oggetto, presentano un interesse eccezionale per chiunque si avvii a fare del cinema la sua professione. Nella misura in cui i risultati di queste ricerche — sulla influenza del mezzo cinematografico, sulle reali preferenze del pubblico, eccetera — acquisteranno dimensione e peso e si mostreranno scientificamente fondati, io credo che dovrà concretamente porsi nelle scuole di cinema il problema dell'insegnamento sociologico. Rigorosamente delimitato e metodicamente chiarito, questo insegnamento potrà forse rivelarsi, in un prossimo domani, per la formazione del regista, di importanza fondamentale.

Concluderò ora brevemente rispondendo all'ultima domanda posta dal tema della relazione: se le materie di cui si è detto fin qui vadano insegnate « secondo una pedagogia speciale in vista del risultato che si vuole raggiungere », oppure no. La risposta non mi sembra dubbia. Se con l'espressione « secondo una pedagogia speciale » si intende dire qualcosa di ulteriore e di diverso da ciò che si dice con l'espressione « in vista del risultato che si vuole raggiungere », no. Se invece si intende dire la stessa cosa, evidentemente sì. Non credo, in altri termini, che sia necessaria una pedagogia speciale, sebbene mi sembri ovvio che un qualsiasi docente non possa non tener conto degli interessi prevalenti di chi ha di fronte e dello scopo per cui è chiamato a insegnare.

MARIO MOTTA

L'insegnamento della sceneggiatura

L'insegnamento della "sceneggiatura", cioè della tecnica drammatica, è vittima anch'esso del pregiudizio estetico, che nega la possibilità di insegnare, e quindi di imparare, la tecnica dell'arte; esso tende infatti alla identificazione tra tecnica ed arte. L'esperienza ci insegna, tuttavia, che se è vero entro certi limiti che l'arte è qualcosa di ineffabile ed intuitivo e quindi non razionalizzabile in un insegnamento, e se è vero che ogni artista crea la propria tecnica particolare, vi sono limiti al di là dei quali l'originalità diventa capriccio e in luogo della universalità espressiva si ottiene un solipsistico ermetismo.

Se così non fosse dovremmo condannare tutte le scuole d'arte, che invece, da che mondo è mondo, hanno mostrato la loro necessità. Si pensi alle botteghe d'arte del rinascimento dalle quali uscivano nidiate di artisti. Va anche rilevato che un certo dispregio della tecnica, specie in Italia, e specie per quanto riguarda la tecnica drammatica, coincide con un preoccupante decadere della produzione teatrale nazionale. Perchè una buona conoscenza della tecnica è particolarmente necessaria al teatro più che ad altre arti, è una di quelle verità intuitive che non

richiedono giustificazioni; ci sia permesso tuttavia di sottolineare la complessità del fenomeno teatrale (e quindi cinematografico giacchè in linea teorica le due tecniche si somigliano), la sua maturità. Esso non è mai il primo ad insorgere in una civiltà letteraria; di solito non è neanche il primo ad insorgere nell'attività di uno scrittore. Le cronache della vita artistica sono piene di casi di precocità talvolta prodigiosa nei musicisti, nei poeti, nei pittori; di composizioni musicali, liriche, pittoriche di bambini; non altrettanto avviene delle composizioni drammatiche. Infatti la nascita della drammaturgia è strettamente legata alla scoperta della dialettica, cioè del fatale segno di contraddizione che scinde il mondo. E questa non è certo una scoperta degli anni acerbi, allorchè l'io è potentemente sollecitato alla conoscenza ed alla affermazione di sè e si espande con lirica effusione. E' solo allorchè, fatto adulto e conscio di sè, l'io scopre l'altro, il prossimo, il diverso da sè, e tenta con esso una relazione, che nasce la ricerca dei valori: il bene e il male, il presente e il passato, la verità e l'errore, dal cui vitale conflitto è generata la necessità espressiva del dramma. Ecco pertanto individuata una prima tecnica elementare ed universale: la tecnica di individuare un conflitto.

Queste considerazioni fanno parte delle prime lezioni introduttive alla tecnica della drammaturgia. L'allievo sarà sollecitato a scoprire in sè stesso e nel mondo che lo circonda i più appariscenti semi di conflitto; soprattutto si abituerà a cercarli nella natura e nella storia; il conflitto tra il giorno e la notte, tra la luce e le tenebre; tra l'inverno e l'estate; tra la vita e la morte. Più proficua ancora sarà la sua meditazione sulla storia, attraverso la quale egli vedrà una idea nascere ed affermarsi in conflitto sempre più evidente con il suo contrario; finchè il conflitto, dopo una serie di crescenti complicazioni, arriva ad un fatale punto di rottura: a un urto decisivo. Dopodichè uno dei due elementi del conflitto sarà schiacciato dall'altro. La vittoria, o la sconfitta, di uno dei due elementi rischiarerà, come dopo un temporale, l'atmosfera torbida, prima che si inizi un nuovo conflitto. Meditando sui tempi di questa vicenda l'allievo sarà condotto a scoprire da solo le fasi di una struttura drammatica: la proposizione, cioè l'enunciazione dei termini del conflitto; lo sviluppo, cioè l'articolarsi del conflitto, la catastrofe, cioè l'urto decisivo; la catarsi, cioè il rischiararsi dell'animo per i significati che derivano dalla catastrofe.

Indirettamente, da codeste riflessioni, l'allievo avrà appreso una legge fondamentale della drammaturgia: la legge del rapporto. D'ora innanzi egli saprà che non esiste rappresentazione della luce senza rappresentazione delle tenebre, e che egli non potrà definire il bene senza immediatamente preoccuparsi di definire il male. Egli saprà, per esempio, che la rappresentazione di un uomo pigro prenderà pieno risalto dal rapporto di questo personaggio con un ambiente o con una persona alacre e diligente. L'insegnante non spenderà mai abbastanza parole non produrrà mai esempi abbastanza per illustrare questa legge fondamentale del rapporto, che è la vita stessa di una costruzione drammatica.

Una volta esercitatosi nel possesso di questi elementi generali, l'allievo potrà avventurarsi assai più speditamente nel campo della vera e propria struttura drammatica. Isolare un conflitto, difatti, significa aver ben chiara in mente la nozione di protagonista ed antagonista; e ricavare assai facilmente che il protagonista e l'antagonista, espressione di due idee in conflitto, possono identificarsi

in due distinte persone, o in due gruppi, o in una persona ed un ambiente, o convivere in una stessa persona sotto forma di opposte sollecitazioni.

Solo a questo punto, quando l'allievo ha preso confidenza con la meccanica della drammaturgia, si comincia a parlare del "personaggio" e di tutto ciò che un tale discorso comporta: epoca, luoghi dell'azione, psicologia, carattere, temperamento. E quando saremo realmente sicuri, attraverso una critica capillare, di avere a che fare con un essere vivente e non con un fantoccio, lo immergeremo nella "situazione" che desterà le sue reazioni psicologiche ed emotive: la sua "azione", la sua "condotta".

Queste lezioni, condotte il più possibile con la collaborazione degli allievi, cercando di sollecitare le loro facoltà logiche e deduttive, sono sempre *integrate dall'analisi strutturale di un capolavoro della cinematografia, dove si cercherà di riscontrare la conferma delle idee generali sopra accennate e si cercherà di scoprire il modo personale con cui l'autore risolve i problemi generali della drammaturgia. I classici del cinema, come un Chaplin e un Clair, vengono alternati ai più significativi autori del giorno,, per avere conferma, attraverso l'autorità della loro esperienza, che si può variare all'infinito la soluzione di un problema, ma che il problema non cessa per questo di costituire una costante della struttura drammaturgica.*

Il lavoro di analisi non viene esercitato soltanto sui singoli elementi di un film del passato, ma, cosa sommamente importante, sul senso generale del film, sui valori ideali che esso rappresenta, in una parola sull'asse ideologico dell'opera stessa. Gli allievi debbono acquistare il profondo convincimento che creare un'opera d'arte, nella fattispecie un film, non è un giuoco gratuito, ma una precisa e decisa affermazione di valori. In tal modo essi si abitueranno non solo a prendere con estrema serietà il proprio mestiere, ma a rifiutare come false lusinghe tutte quelle sollecitazioni della fantasia che non rispondono ad un autentico asse morale.

Comincia a questo punto, dopo approfondite discussioni teoriche ed analisi di film, sempre condotte socraticamente in modo che l'allievo sia sollecitato a scoprire da solo le verità fondamentali, il vero e proprio lavoro di creazione. E qui la mia tendenza è di restituire alla libertà della fantasia tutto ciò che le ho sottratto nella fase precedente, tecnica e teorica. Più che chiedere all'allievo un soggetto, ciò che viene inteso nella gran maggioranza dei casi come un arido e meccanico intreccio di situazioni, cerco di rendermi conto della qualità della sua fantasia, se cioè essa è primaria o riflessa, sollecitandolo a descrivermi fin nei più minuti particolari quella che egli ritiene l' "immagine germinale" del film che vagheggia di creare. Cerco cioè di fare attorno a lui il buio perfetto, strutturalmente e ideologicamente parlando, affinchè campeggi in codesto buio, il più luminoso possibile, l'immagine o il gruppo di immagini che per prime si sono affacciate alla sua fantasia come già realizzate, con una forza di espansione tale da richiedere la sua applicazione per una intera storia.

E' noto infatti che ogni artista riceve il suo primo stimolo da una improvvisa e misteriosa accensione della fantasia, sotto forma di immagine spirituale. Da questa immagine o gruppo di immagini derivano, per applicazione e sollecitazione, tutte le altre. E' di fronte all'immagine germinale, prezioso indice della fertilità di un artista, che le possibilità dell'insegnamento fatalmente si arrestano. Infatti non c'è barba di maestro capace di sostituire con la tecnica il

dato primario della fantasia. Ma si tratta di vera fantasia? Questo è il dubbio che va chiarito e questa è la ragione per cui gli allievi vengono addestrati a questo esercizio di introspezione, che si svolge in due tempi: nella prima fase l'allievo, come ho detto, descrive con la maggior chiarezza possibile, aiutandosi se è necessario con disegni e con grafici, la scena stampata sulla sua pellicola spirituale. Dai particolari che egli fornisce, dal calore della descrizione, dalla originalità di una immagine, sapremo distinguere se codesta scena è realmente una intuizione primaria, un atto sintetico dello spirito, nel quale caso è da prendere nella più seria considerazione. O se viceversa non è che l'esemplificazione di un concetto, la personificazione di una astrazione; nel qual caso è da scartare immediatamente tra i materiali inutili, anzi controproducenti, perchè un'opera d'arte deve essere alle origini un atto della fantasia e non dell'intelletto logico. Ammesso dunque che si tratti di una vera intuizione, ha inizio la seconda fase dell'anamnesi; che consiste nell'esplorare a fondo, da tutti i lati, l'immagine germinale, cercando di ricavarne tutte le indicazioni e le sollecitazioni possibili. Cercherò di rendere il discorso più chiaro con un esempio: Visconti mi disse, con una sicurezza che non lasciava adito a dubbi, che la prima immagine affacciatasi alla sua mente del film che poi diventò Ossessione, *immagine che lo tenne impegnato per parecchi giorni, fu quella di un giovane che avanza su una strada maestra, sorreggendo verticale tra le braccia il cadavere di una donna bella, alta, simile a una bambola inanimata. La scena aveva una tale precisione di dettagli che egli "vide" le gambe della donna strisciare inerti sul piano stradale, ed una delle calze lenta, ricadente sotto il ginocchio.*

Se ora noi osserviamo attentamente codesta immagine, vi scopriamo qualcosa di estremamente indicativo sul film: innanzi tutto la qualità della tragedia che lo conclude, un incidente apparentemente gratuito; in secondo luogo, nell'atteggiamento dell'uomo, la passività del personaggio, schiacciato da un peso troppo grande per lui; la consistenza bambolesca della donna, un lungo e fragile fantoccio, che tuttavia, anche dopo morta, è mostrata verticale, come fosse viva. La strada, luogo di passaggio e di incontri, che avrà nel corso del film l'importanza di un personaggio vero e proprio. Tirando le conseguenze da questa immagine, e da altre che le sono correlative, cercando di disporle in ordine con tutti gli accorgimenti suggeriti dalla tecnica drammatica, saggiando la sua fertilità, cioè la capacità di mettersi in risonanza con altre immagini sollecitate dalla prima, ci accorgiamo a un tratto di avere in mano, se non una storia completa, per lo meno gli elementi per ricavarla; appoggiati dal conforto di sapere che ci muoviamo su un terreno libero e concreto.

Io curo in modo particolarissimo questo addestramento degli allievi nel distinguere una vera da una falsa intuizione; giacchè molti allievi, non avendo altra educazione artistica che quella letteraria, sono inconsciamente portati a scambiare vere intuizioni con residui di letture e di discussioni; alcune volte abbiamo persino rintracciato il romanzo da cui derivava la pseudo intuizione, la quale altro non era che una situazione narrativa astrattamente considerata.

Ciò non toglie che una vera intuizione possa anche essere sollecitata dalla lettura di un'opera letteraria; ma anche in tal caso la prova del nove è costituita dall'esame di ciò che l'allievo «vede» dopo la lettura; se cioè l'immagine letteraria si è completamente rifusa nell'immagine cinematografica. Il vantaggio di un simile metodo è costituito dal fatto che, una volta iniziato il lavoro di

costruzione, si ha a che fare con materiali vivi, profondamente congeniali a chi intraprende la narrazione, capaci di rispondere alle domande dell'autore. Il quale dovrà porsi in una condizione di distacco rispetto ai suoi personaggi, rispettando al massimo la loro autonomia, preoccupato assai più di comprendere i loro movimenti per esprimerli convenientemente, che di trascinarli a forza in una posizione prestabilita, solo perchè fa comodo al narratore. Capita sovente, infatti, che alla primitiva intuizione si sovrappongano, per ragioni di cultura, di ideologia, di esteriore costruzione spirituale, motivi in conflitto con la natura dei personaggi. I quali, se è vero che sono stati rettamente intuiti, contengono già la vera idea morale del film; è questa che va ricercata, con la massima spregiudicatezza, anche a costo di rinunciare a care sovrastrutture psicologiche.

Non sarà mai, infatti, abbastanza ripetuto, che uno dei cardini dell'insegnamento artistico è quello di aiutare il giovane artista a scoprire ed intendere compiutamente se stesso, liberandolo dalle pastoie che una falsa educazione può avergli imposto, convinti come siamo che, senza una assoluta libertà spirituale, non può darsi nè vera arte, nè vera moralità, nè vera religione.

Dalla ricognizione della vera « immagine germinale » e dalla franca scoperta di se stesso, alla costruzione di una scena, di un gruppo di scene, e di una intera storia, tenendo presenti le leggi, o se volete le costanti drammatiche che abbiamo esposto in principio, e che sono in definitiva una cosa sola con le leggi dialettiche, il passo è molto meno difficile di quel che comunemente si crede. Intanto l'allievo dispone di ciò che così sovente fa difetto nei film, cioè di una retta assiologica; in altri termini egli è in grado di rispondere a una domanda che spesso lascia stupiti e perplessi scrittori e registi di cartello: cioè, perchè faccio questo film e non un altro; qual'è la necessità che mi spinge a raccontare questa storia. In secondo luogo egli ha preso dimestichezza col migliore dei suoi amici-nemici, cioè il personaggio. In terzo luogo egli avrà saputo identificare il conflitto fondamentale che deve rappresentare. Si tratta ora di graduarne i passaggi, scandirne con evidenza i momenti salienti, toccare con estrema esattezza l'acme drammatico, non indugiare quando « il giuoco è fatto », correre alla risoluzione. Tutto ciò è davvero questione di esperienza, e di quei pochi segreti del mestiere, che la generazione degli anziani tramanda a quella degli esordienti; alla quale non può tramandare il proprio ingegno, se lo possiede, ma alla quale ha il dovere, ciò che talvolta avviene, per malinteso senso di autorità, di non tarpare le ali, rifuggendo dalla tentazione dell'invidia che a volte suole annidarsi anche nelle anime più nobili.

Per questa ragione il secondo anno dell'insegnamento di sceneggiatura consiste quasi esclusivamente nella ricerca di un soggetto per la finale esercitazione di regìa, e nella sua elaborazione, in discussioni il più possibile simili a quella che è una normale riunione di sceneggiatura. Attraverso di essa l'allievo apprenderà gli ultimi segreti del mestiere, cioè raccontare in modo chiaro anche le cose più oscure, tagliare la scena al momento giusto, pulire, evitare le ripetizioni, tener vivo l'interesse dello spettatore, accendere le sospensioni, far scattare gli effetti al momento giusto, ciò che insomma globalmente viene definito ritmo della narrazione drammatica.

Ciò che l'allievo non potrà mai imparare è lo stile, essendo lo stile tutt'uno con la personalità, che si ha o non si ha; ma sarà già molto, se, abbandonando il Centro Sperimentale di Cinematografia, l'allievo avrà una conoscenza di sè

stesso più chiara e coraggiosa, meno conformista e più centrata sulle sue reali possibilità. Non è detto che gli allievi in possesso di questo prezioso requisito siano i primi ad affermarsi, chè anzi, a chi si accinge, lasciato il Centro, all'insidioso mestiere del cineasta, vengono richieste qualità di tutt'altro genere, e non sempre commendevoli; ma a lungo andare coloro che veramente si affermano sono i giovani dotati di una personalità, consci di sè stessi, e per questo armati del coraggio di resistere alle mille contraddittorie sollecitazioni del mercato cinematografico.

GIORGIO PROSPERI

Imparare a dirigere gli attori

Il lavoro del regista cinematografico si presenta suddiviso in tre momenti fondamentali:

1. — *Analisi ed interpretazione del testo;*
2. — *Direzione dell'attore;*
3. — *Tecnica della ripresa e della edizione.*

L'argomento della nostra relazione è l'insegnamento della direzione dell'attore, ma poichè dirigere un attore significa dar vita ad un personaggio costruito in sede di sceneggiatura e adoperare i mezzi filmici in modo che il personaggio abbia la massima resa cinematografica, ci sembra indispensabile spendere due parole sul primo e sul terzo punto che servano da chiarificazione del criterio da noi seguito nell'insegnamento della direzione dell'attore.

Precisiamo cosa intendiamo per analisi ed interpretazione del testo.

L'analisi è per noi quel processo di vivisezione dello scenario attraverso cui si mettono a fuoco i nuclei principali, cioè quei momenti narrativamente e psicologicamente più importanti che costituiscono i fulcri attorno a cui si svolge l'azione esteriore (narrazione) e interiore (linea di sviluppo psicologico).

Per interpretazione invece si intende il processo di ricerca di una propria adesione ad un testo, cioè l'infusione in un testo del proprio spirito, della propria vita.

Ora, quando un regista inizia il suo specifico lavoro, si hanno le seguenti tipiche situazioni:

1. — *Il regista deve filmare uno scenario già pronto;*
2. — *Il regista è il principale autore dello scenario;*
3. — *Il regista è soltanto uno degli autori e non il più importante del copione.*

Nel primo caso è fondamentale la interpretazione che si esplica attraverso l'analisi dello scenario.

Nel secondo caso l'interpretazione non sussiste, ma l'analisi sì.

Nel terzo infine interpretazione e analisi sussistono a parità di condizioni.

Quale tipo di analisi?

Nel primo caso l'analisi deve tendere a cogliere i nuclei fondamentali dell'azione e del racconto, le scene e le sequenze madri. E' una analisi che deve portare ad una sintesi, cioè ad un giudizio ed interpretazione del copione.

Nel secondo l'analisi è diretta essenzialmente a cogliere i nuclei secondari e a vedere nel dettaglio i nuclei principali.

Nel terzo caso l'analisi dei nuclei principali si renderà tanto più necessaria quanto più ci sarà stata nella fase di stesura dello scenario la preponderante partecipazione di un'altra personalità.

Effettuato questo lavoro il regista deve operare delle scelte: scelta degli elementi scenografici, scelta del costume, eccetera, e sopratutto scelta degli attori.

A questo proposito è bene che egli tenga sempre presente che ciascuna scelta non deriverà esclusivamente dalla analisi ed interpretazione del testo da lui effettuata, ma altresì da elementi estranei ed anche extra-artistici, per cui le scelte condizioneranno a loro volta l'analisi ed interpretazione del testo, costringendo il regista a rivederla e ridimensionarla.

Avere per una certa parte un attore, piuttosto che un altro sposta, di un minimo forse, ma sposta il carattere di un personaggio così come era risultato dall'analisi del testo. Perciò bisogna subito prendere coscienza di tale problema ed adeguare il personaggio all'attore. E' vero che l'attore fa il cammino inverso, verso il personaggio ma fino ad un certo punto. Un attore non può interpretare qualunque personaggio. Ci sono delle parti a lui congeniali ed altre no. Come si fa a capirlo? Bisogna basarsi soltanto sulla tipologia somatica e fotogenica?

E' pericoloso o per lo meno non basta. Ci vuole anche una conoscenza personale degli attori che integri il giudizio sulla possibilità che egli sia adatto a interpretare un personaggio.

Grande importanza riveste anche la scelta dei personaggi secondari. Sono essi infatti che creano uno sfondo « vero » e che danno quindi forza al dramma, altrimenti questo risulterà artefatto, falso, campato in aria. Uno sfondo anonimo rende anonimi i protagonisti. Per scegliere bene gli interpreti delle parti secondarie è necessario fare l'analisi dei nuclei secondari.

E per fare bene questa analisi bisogna avere immagazzinato una infinità di annotazioni sui tipi più diversi che la vita quotidiana ci presenta.

* * *

Quanto alla tecnica della ripresa, riteniamo che il punto più delicato e strettamente connesso con la direzione dell'attore sia la scelta dei punti di vista da cui riprendere la recitazione dell'attore.

E questo problema è a sua volta collegato con un altro che assilla la mente di tanti registi: bisogna prima determinare l'azione da far svolgere all'attore oppure prima decidere l'inquadratura?

Il consiglio che noi diamo agli allievi è questo: fissare nelle linee generali le inquadrature tenendo conto della linea generale d'azione, cioè dell'impianto della scena nei suoi movimenti più importanti, poi lavorare con l'attore alla caratterizzazione del personaggio nei vari momenti dell'azione; quindi ristudiare le inquadrature fissandole definitivamente in base all'azione analitica mente impostata del personaggio.

Il regista, a seconda della linea d'azione principale, deve scegliere i punti di vista migliori da cui riprendere la scena che chiameremo punti di vista principali.

Alle linee d'azione secondari corrispondono punti di vista secondari.

Un punto di vista principale è quasi sempre un Totale dell'ambiente, dell'attore, o di entrambi.

Un punto di vista secondario è un piano ravvicinato. Con la terminologia principale o secondaria non si intende porre una distinzione qualitativa fra le immagini, ma solo una distinzione di comodo o, se volete, di cronologia nella tecnica della ripresa di una scena.

Un inserto, per es. un P.P. o un Dettaglio, può essere infatti molto più importante sul piano espressivo di un punto di vista principale.

* * *

A questo punto e dopo queste precisazioni che hanno — ripetiamo — tutte un tale legame con la direzione dell'attore da poter essere considerate un tutt'uno con esse, passiamo all'argomento specifico della nostra relazione.

La direzione dell'attore si configura nel triangolo regista-attore-personaggio e nella serie di rapporti che da esso ne derivano: rapporto regista-personaggio, rapporto attore-personaggio, rapporto regista-attore, rapporto regista e attore-personaggio.

Il processo di adeguamento e di immedesimazione tra attore e personaggio non si può avere a tavolino e con il ragionamento, ma provando e riprovando, attraverso cioè un processo di collaborazione creativa a cui prendono parte l'attore e il regista.

Di qui l'importanza estrema delle prove da cui nasce la vera immagine del personaggio.

L'attore non è una macchina a gettoni o una marionetta. Egli è un essere vivente, ha un cuore, un cervello, una sua costituzione psico-fisica, un suo carattere, una sua formazione culturale e morale. Tutti questi elementi condizionano la sua resa del personaggio.

La realtà ci offre due casi tipici di attori: attori professionisti e attori non professionisti. Sappiamo però che questo schema convenzionale non esaurisce tutta la realtà del mondo degli attori. Per professionismo infatti si intende di solito mestiere e non necessariamente bravura, onde si può dare il caso di attori professionisti che siano pessimi attori e di attori non professionisti che siano ottimi attori.

Comunque accettiamo per buona la distinzione e leghiamo al concetto di attore professionista quello di buona capacità interpretativa, di buona tecnica, di esperienza ecc. Ora se un regista deve lavorare con un simile attore può seguire un certo metodo, e se lavora con un attore non professionista, dovrà seguire un criterio diverso.

In entrambi i casi l'immagine definitiva e concreta del personaggio va costruita insieme. Nel primo caso la collaborazione dell'attore sarà cosciente, nel secondo no.

In quest'ultima circostanza bisogna servirsi delle caratteristiche della persona che si ha a disposizione, fisiche, di carattere ecc.

Queste caratteristiche sono forse più utilizzabili se costituiscono dei difetti, delle debolezze dell'attore, perchè questi difetti, appunto come tali, difficilmente scompariranno quando l'attore cercherà di «recitare». Certo è meglio fare in modo che l'attore non s'accorga che egli sta interpretando la parte di se stesso.

Come costruire insieme all'attore un personaggio? La sceneggiatura offre un'idea del personaggio nella sua struttura generale; bisogna dargli vita e vederlo vivere e crederci. Come giungere a ciò?

Ogni regista si forma col tempo e con l'esperienza la propria tecnica. Si possono però dare dei consigli.

E' preferibile non fissare a priori l'azione e i punti in cui devono essere dette le battute; oppure farlo come pura previsione che la realtà delle prove con l'attore potrà modificare o addirittura distruggere.

E' meglio costruire l'azione insieme all'attore servendosi della sua collaborazione.

E per azione non si intende un generico camminare, entrare in una stanza, alzarsi, ecc., ma una serie di movimenti precisi, analitici, che nel loro insieme diano il senso del comportamento *del personaggio.*

Nella vita reale il comportamento è determinato da questi elementi: ambiente in cui si svolge la trama, professione del personaggio, abitudini di sesso, suo carattere. Ma anche l'attore ha un suo carattere, le sue abitudini e vive la sua vita in determinati ambienti. Anche questi fattori non potranno non influire sulla resa del personaggio. L'ideale sarebbe far confluire questi elementi nella caratterizzazione del personaggio.

Per creare un'armonia tra ambiente e attore, è bene dargli subito un compito di azione puramente esteriore, come alzare un bicchiere, spostare una sedia, togliere dei fiori da un vaso ecc. Questo compito può contribuire potentemente a immettere l'attore nello stato d'animo richiesto dal personaggio.

Raggiunta questa ambientazione bisogna ricostruire quella logica quotidiana di azione *che il personaggio nella realtà avrebbe e questo sopratutto se la scena si svolge nel suo luogo abituale di lavoro o comunque in un luogo a lui familiare.*

In caso contrario, cioè nel caso in cui il luogo dove si svolge l'azione è un luogo in cui per la prima volta il personaggio pone piede, anche in questo caso l'ambiente condizionerà il suo comportamento.

Questa logica quotidiana di azione *ci porta a dover determinare con precisione la professione del personaggio e le abitudini contratte a causa di esso.*

L'insieme di tutti questi elementi ci darà il carattere *del personaggio.*

Quando un personaggio ha un carattere si può veramente procedere alla creazione artistica, cioè alla immissione in esso di quel quid misterioso e indefinibile che lo rende « vero » sul piano dell'arte.

Il carattere è il granitico piedistallo su cui costruire un personaggio che può odiare, amare, vivere i suoi sentimenti senza quella genericità che gli toglierebbe ogni carattere di credibilità.

* * *

Questo, in breve, quanto viene insegnato sulla direzione dell'attore, la materia dell'insegnamento in tale settore.

Ma come viene insegnato? Quale metodo d'insegnamento viene seguito?

In generale dobbiamo dire che non si applica nè un metodo induttivo, dal particolare, dalla pratica ai principi teorici, nè un metodo deduttivo da questi a quella, bensì un metodo che di volta in volta è induttivo e deduttivo, in modo

che pratica e teoria risultino due aspetti della stessa essenza, la regia cinematografica.

Aggiungiamo inoltre che, se l'insegnamento in generale si basa sul rapporto univoco docente-discente, rapporto che cambia a seconda della personalità dell'uno e, per la parte che ci riguarda, dell'altro, in nessun settore questo è vero quanto nell'insegnamento della regia e della direzione dell'attore. Per cui si potrebbe affermare che per ogni allievo regista ci dovrebbe essere un corso a parte.

Nella impossibilità di farlo, si è concepito l'insegnamento come una forma di trasmissione di esperienza, cioè il docente mette a disposizione degli allievi il suo bagaglio di conoscenze tecniche che ciascun allievo assimila in un suo *modo particolare.*

Ecco il motivo per cui l'insegnamento ruota essenzialmente intorno ad una serie di esercitazioni che vengono così raggruppate:

1\. - Realizzazione di scene tratte da film.

L'allievo regista ha un modello davanti a sè a cui riportarsi continuamente. Egli ripercorre in un certo senso il cammino fatto dal regista del film nella esecuzione di quella scena, dalla scelta degli interpreti (perchè quelli e non altri? In che cosa deve essere modificato il carattere di un personaggio a seconda che sia l'uno piuttosto che un altro?), alla strutturazione della scena (qual'è l'apporto di quell'attore? In quale modo la reciproca conoscenza ha influito sulla esecuzione?), alla scelta dei punti di vista e così via.

2\. - Realizzazione di una scena in più versioni, cioè con attori diversi da parte dello stesso regista.

Esperienza interessantissima perchè pone in termini concreti tutti i problemi della creazione di un personaggio da parte del binomio regista-attore.

3\. - Realizzazione di una scena in più versioni; stesso attore, diversi registi.

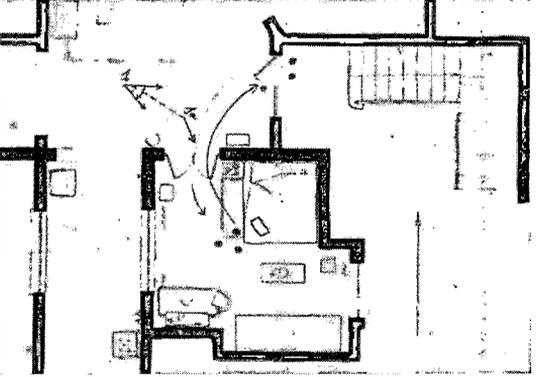
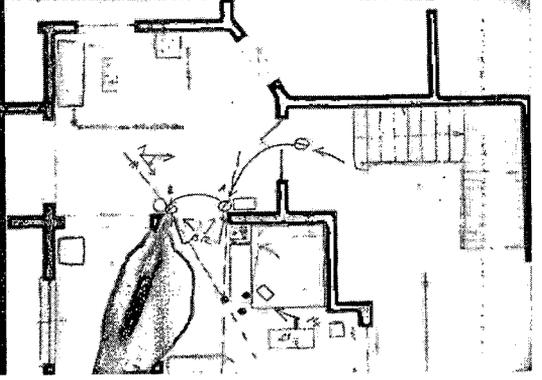
Solitamente si pensa che simili esercitazioni sono utili sopratutto agli attori, ma noi riteniamo che sono estremamente utili anche ai registi, in quanto li rende più coscienti e del valore del loro lavoro e del suo limite attraverso la scoperta di alcune costanti che saranno senz'altro presenti in tutte le versioni e dovute appunto all'apporto dell'attore.

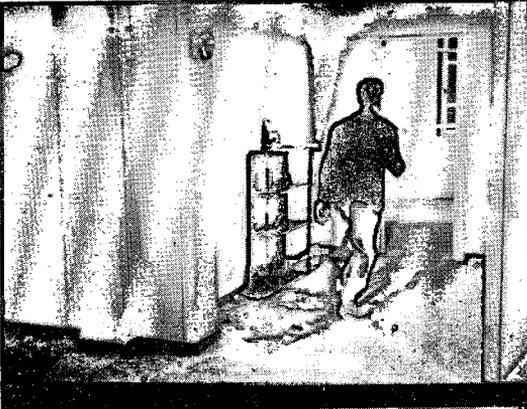
4\. - Realizzazione di una scena in più versioni con lo stesso regista e gli stessi interpreti, ma ripresa da differenti punti di vista.

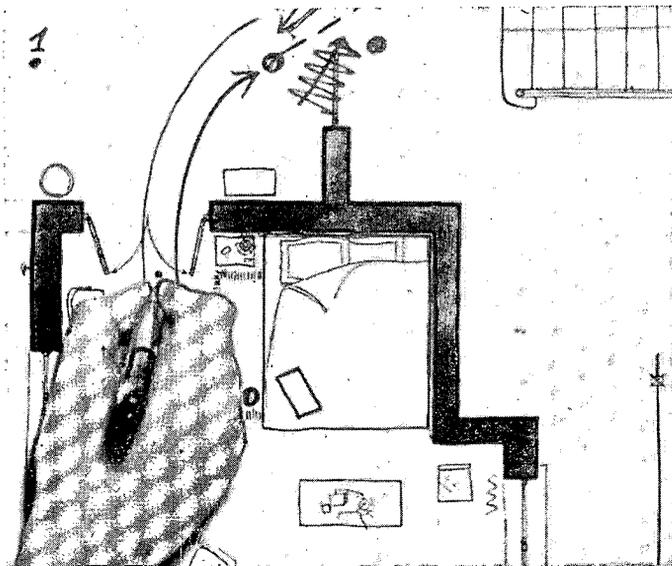
5\. - Realizzazione di una scena in più versioni; stesso regista, stessi interpreti ma trucco e illuminazione differenti.

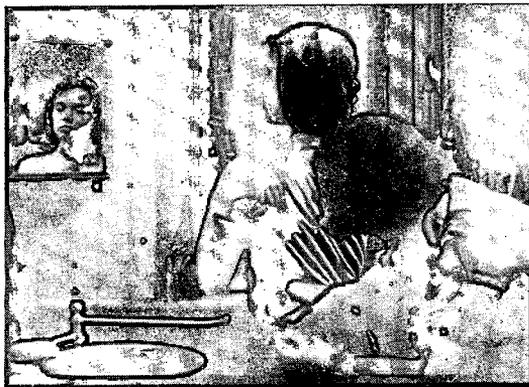
LUIGI COMENCINI - ANGELO D'ALESSANDRO

La formazione dell'attore cinematografico in rapporto a quella dello attore teatrale

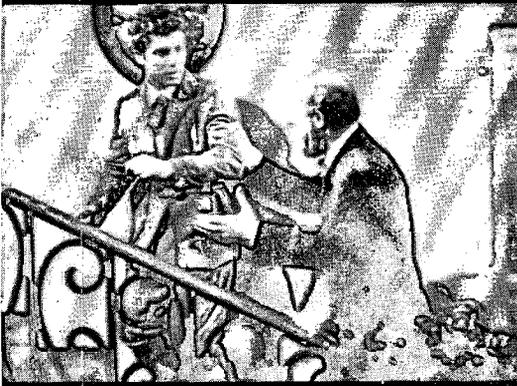
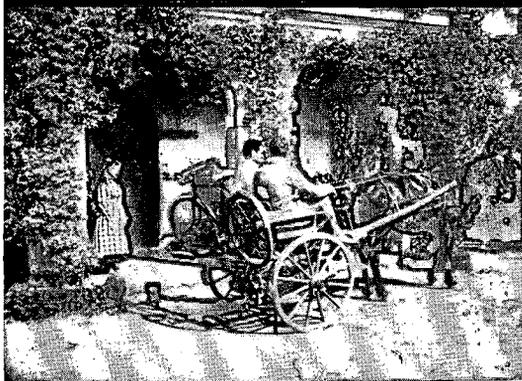
E' vero che siamo ben lontani dall'approvare tutto quello che avviene nell'industria cinematografica italiana e che tutti i nostri sforzi sono indirizzati a finalità esclusivamente artistiche, ma non possiamo ignorare la realtà delle condizioni di lavoro che i nostri allievi incontreranno, quando usciranno dalla nostra scuola.

Dal cortometraggio didattico *Appunti di regia* di Luigi Comencini: analisi di posizioni della macchina da presa.

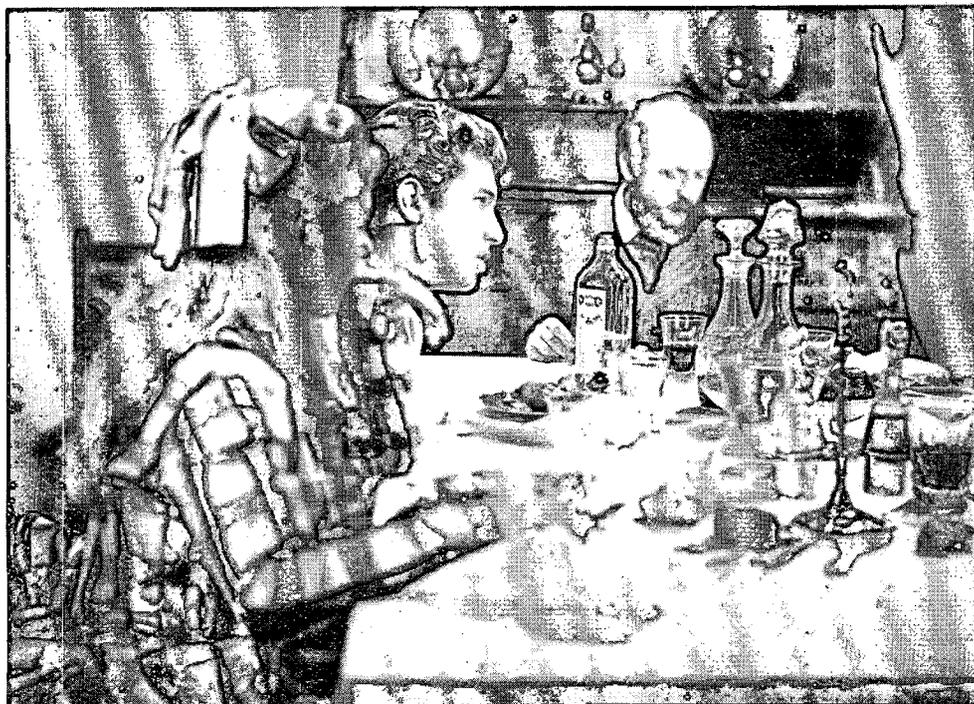
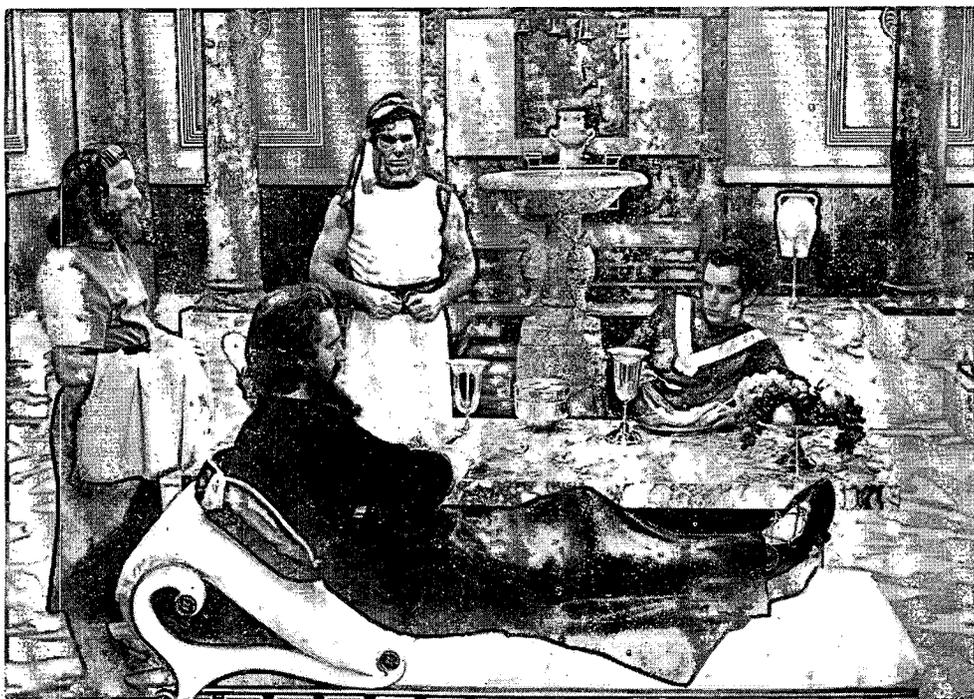
Appunti di regia

Alcuni fotogrammi delle sequenze esplicative sui « tempi reali » e i « tempi cinematografici » nel cortometraggio didattico *Appunti di regia* di Luigi Comencini.

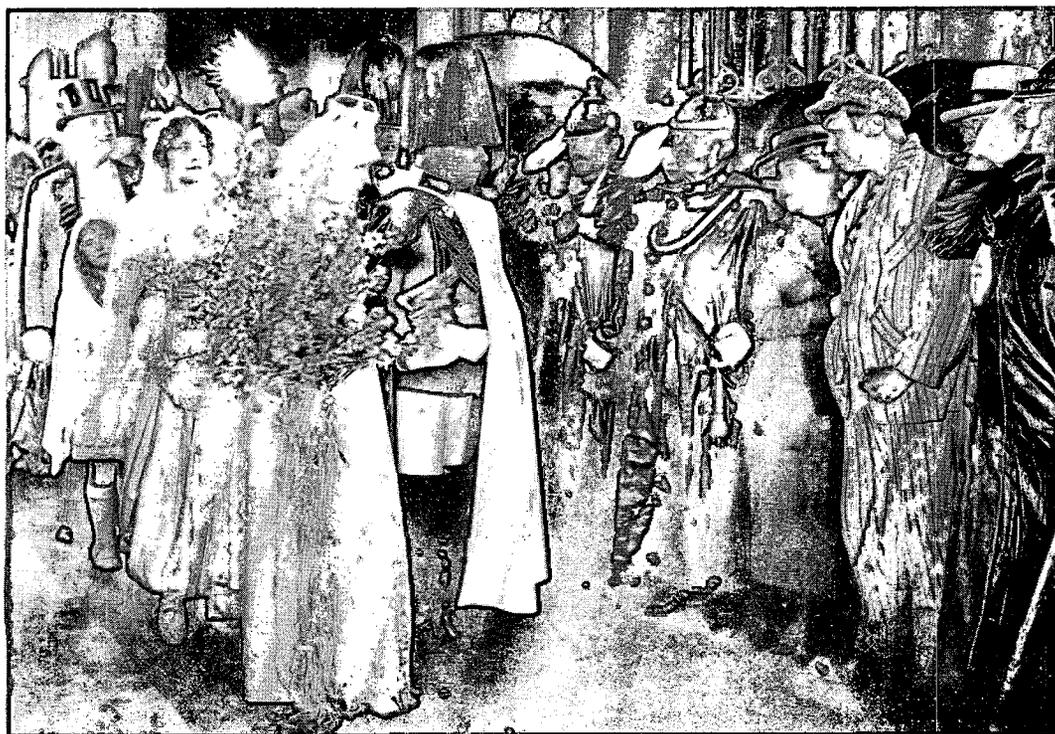
Una inquadratura da *Appunti di regia,* film didattico di Luigi Comencini, realizzato dal C.S.C.

Come vengono graficamente indicate le posizioni dei personaggi e della macchina nel film *Appunti di regia,* realizzato da Luigi Comencini per il C.S.C.

Diario di Anna Frank

Dal *Diario di Anna Frank*, parzialmente realizzato come film di diploma dall'allievo Antonino Valeri, del C.S.C.

Dall'alto in basso: Anna (l'allieva Livia Contardi, riflessa nello specchio) vive con la sorella Margot (l'allieva Terpsy Kolosof). Il padre (l'attore Carlo D'Angelo) la mette in guardia contro i pericoli di una eccessiva intimità con il compagno, Pete (l'allievo Giancarlo Tayo), con il quale si incontra. Un casto e fugace bacio suggella il puro sentimento che germoglia fra i due adolescenti, nello squallore di una vita di dolore e di rinuncie.

→

Da *Primo viaggio d'amore,* film di diploma dell'allievo Giuliano Carnimeo, del C.S.C., libera riduzione da una novella di Alfredo Panzini. *Dall'alto in basso*: Giulio (l'allievo Massimo Pagnutti) si reca a trovare Lisa (l'allieva Franca Badeschi), la fanciulla dei suoi sogni. Un acquazzone lo riduce in miserevoli condizioni e il padre della ragazza (Alessandro Manetti) lo accoglie con premure paterne, lo fa rimanere a cena e — supremo oltraggio — gli somministra una dose di olio di fegato di merluzzo. Giunge intanto un gruppo di suonatori del paese vicino, e si viene così a scoprire che la mamma di Giulio lo aveva affidato ad essi, chè diversamente non gli avrebbe consentito di fare da solo il sia pur breve viaggio. Anche i suonatori vengono invitati dall'ospitale padre della ragazza a soffermarsi, a bere un bicchiere e a fare una suonatina. Giulio invece pernotterà alla villa e l'indomani sarà riaccompagnato a casa. Il prestigio del nostro eroe raggiunge così il livello più basso, ma l'indomani mattina, alla prima colazione, la complice servetta (l'allieva Giulietta Deriu) fa sì che i due adolescenti si incontrino in giardino, dove si scambiano promessa di eterno amore. Fino al momento in cui Giulio monta sul calesse e dà un addio alla sua bella.

Tutto il film corre sul filo di una impostazione sentimentale soffusa di sorridente ironia che ne fa un gustoso bozzetto.

Ancora una scena da *Primo viaggio d'amore,* film di diploma di Giuliano Carnimeo, allievo del C.S.C.

Wine of Morning (Vino del mattino) è il titolo del film a lungometraggio ed a colori presentato dagli allievi della scuola di cinematografia della « Bob Jones University » (Carolina del Sud, USA), al Convegno Internazionale delle scuole di cinematografia, svoltosi recentemente a Cannes e Parigi.

ZUKOR PRODUTTORE: *The Wedding March* (Sinfonia nuziale, 1928) di Erich von Stroheim.

Noi ci proponiamo, in questo rapporto, di ricondurre il problema alle sue origini, per individuarne, nella maniera più chiara possibile, i dati spirituali e materiali, nella speranza di trovare una soluzione che possa soddisfare alle necessità attuali e ai fini di sviluppo artistico e morale che ogni scuola deve perseguire.

Questa relazione vuole in sintesi ripercorrere il cammino delle nostre ricerche, presentarne i risultati temporaneamente acqusiti e, di conseguenza, le misure adottate per far fronte nel modo migliore all'attuale situazione dell'attore di cinema.

La relazione toccherà dunque i seguenti punti:

1. - Differenza sostanziale tra le scuole di attori di teatro e quelle di attori di cinema.

2. - Condizioni attuali delle scuole di arte drammatica.

3. - Differenze nella durata della preparazione degli attori nel teatro e nel cinema.

4. - La scelta degli attori nel cinema e rapporti di lavoro con il regista.

5. - Misure adottate dalla scuola per predisporre gli attori ai differenti sistemi di impiego e di collaborazione.

* * *

Noi ammettiamo in linea di principio che le origini psichiche e fisiologiche, così come lo sviluppo intellettuale della recitazione, siano le stesse vuoi per gli interpreti che agiscono su un teatro vuoi per quelli che agiscono davanti alla macchina da presa.

Non è perciò men vero che vi siano condizioni che contribuiscono a differenziare le manifestazioni diverse di una medesima attitudine: vedi la continuità temporale e cronologica dell'azione teatrale e per contro la discontinuità dell'azione cinematografica; vedi la particolare misura del movimento teatrale che non usufruisce dei primi piani e dei lunghi e lunghissimi campi; vedi ancora la possibilità, nel cinema, di sdoppiare in momenti successivi (movimento e parola) lo sforzo dell'interpretazione; e, inoltre, l'esistenza nel teatro di un testo letterario da cui si possono estrarre tutti i dati storici, mimici e ritmici, là dove nel cinema non esiste inizialmente che un semplice abbozzo del testo che non può offrire all'interpretazione se non degli elementi storici o narrativi, mentre la forma compiuta dell'opera non si ottiene che dopo il montaggio; ciò che sottointende una collaborazione alla creazione dell'opera cinematografica più ancora che una semplice interpretazione.

Pertanto, poichè le scuole di arte drammatica, anche differenziandosi fra loro per i dati estetici dei punti di partenza dei loro metodi, fondano tutte, più o meno, la loro attività sulla parola del testo letterario, è evidente che la scuola per un attore di cinema dovrà essere diversa; per lo meno dal momento in cui l'interpretazione teatrale tende a identificarsi con il testo, mentre l'interpretazione cinematografica deve aspirare alla creazione di un testo nuovo.

* * *

Noi abbiamo dunque preso in considerazione lo stato attuale delle scuole di arte drammatica. Esse possono essere divise in due famiglie: quelle tradizionali e quelle non tradizionali. Le prime, in una maniera più o meno semplicistica e con l'integrazione di corsi di educazione fisica e di cultura artistica,

si basano sull'esempio dei maestri. Gli allievi recitano ripetendo quello che i maestri offrono loro; apprendono quindi non ad interpretare, ma a ripetere. E' del tutto naturale che dopo la diffusione del metodo Stanislavskij sia impossibile far vivere una scuola di questo genere senza parlare agli allievi degli elementi essenziali di questo metodo, ma sappiamo anche come sia impossibile parlarne senza averne una diretta profonda conoscenza. E' per questo che scuole simili vanno considerate come un dannoso equivoco, non potendo portare che alla formazione di attori-manichini.

Ma pur rifiutando un insegnamento di questo genere, che avvilisce lo spirito creativo dell'interprete, bisogna pur riconoscere che gli allievi usciti da queste scuole possono rappresentare talora un materiale sufficientemente adeguato nelle mani di un regista cinematografico che conosca perfettamente la recitazione drammatica, ai fini di una rapida lavorazione.

E noi sappiamo bene, purtroppo, che in molti casi i nostri allievi si troveranno nella necessità di obbedire ciecamente a un regista che pretenderà da essi una certa recitazione senza avere il tempo di spiegarne loro le ragioni, nè quello di ottenerla attraverso la persuasione convincente di un'accurata preparazione. E' per questo che noi raccomandiamo ai nostri allievi di essere preparati anche a una simile situazione e di abituarsi, come in un esercizio di rilassamento, ad abbandonarsi ad una forma imposta e adeguarvisi nella maniera più sincera possibile, senza contraddirla dal di dentro con un'inutile e dannosa critica.

Ma va da sè che noi non possiamo mirare a creare degli allievi i quali rinuncino « a priori » e definitivamente ai loro diritti di interpreti, cioè alla piena coscienza del loro contributo intellettuale e spirituale alla creazione del personaggio.

La famiglia delle scuole non tradizionali apre naturalmente un campo molto più vasto e soddisfacente all'attività dell'allievo interprete. La maggior parte di queste scuole intende ispirarsi al metodo Stanislavskij o meglio a un adattamento di quel metodo che chiamerei neostanislaskismo e che ci viene dalle scuole americane. Questo metodo, quando non è impartito dagli allievi diretti del grande regista russo, risente gravemente del fatto che le sue premesse si fondano su un'opera assolutamente incompiuta e parziale, vale a dire sul « Lavoro dell'attore su se stesso ». Esso non può, di conseguenza, trattare con una conoscenza altrettanto originale il momento, che è essenziale per il teatro, del « lavoro dell'attore con il testo ». Per di più, questo metodo, nei confronti dell'interpretazione teatrale, assieme a innegabili vantaggi, ha il torto di imporre un apprendistato molto lungo e faticoso per l'allievo latino, al quale l'invito alla « fantasia emotiva » offre spesso occasione a un movimento sbrigliato dell'ispirazione e alla distrazione piuttosto che alla concentrazione, di cui egli ha il massimo bisogno. Inoltre, in rapporto al teatro, il metodo Stanislavskij ha il torto di mirare a una interpretazione esclusivamente naturalista. Vedremo però che questa sua caratteristica ha un aspeto molto positivo per il cinema, a causa delle attuali tendenze della regia cinematografica.

Le altre scuole si possono far risalire ai metodi antistanislawskiani (vedi Meyerhold, Tairov, Piscator, Craig, Brecht) oppure, in Francia e anche in Inghilterra e in Italia, al metodo di Jacques Copeau. Questo grande animatore francese, pur ammirando l'opera e soprattutto l'integralismo teatrale di Stanislavskij, preconizzava un metodo intuitivo piuttosto che analitico, alla base

del quale egli collocava la padronanza dei mezzi fisici e psichici, in funzione della rappresentazione totale della vita, nelle sue apparenze stilisticamente e fantasticamente più variate.

Tutti questi ultimi metodi sono intenzionalmente antinaturalisti pur potendo adattarsi (quello di Copeau soprattutto) allo stile naturalista delle opere che esigano una tale interpretazione.

Qual'è il nostro atteggiamento di fronte a queste scuole non tradizionali?

Ma, innanzitutto, occorre che ci domandiamo in quali condizioni pratiche di ambiente e di tempo si sviluppa normalmente il lavoro d'interpretazione e preparazione per un attore di teatro, e, per contro, quali sono attualmente le possibilità di una preparazione accurata per un attore di cinema.

* * *

In teatro, comunque avvenga l'elaborazione dell'interpretazione e comunque il personaggio si crei, il primo lavoro è quello che si fa « all'italiana », attorno ad un tavolino, per individuare, attraverso l'analisi o mediante l'intuizione, i dati storici e narrativi del personaggio e prepararne l'interpretazione nello spirito e nello stile del testo quali risultano dalla sua forma drammaturgica.

Si passa in seguito alle prove sul palcoscenico, e si termina con un lavoro di fissaggio che è ritenuto indispensabile per conservare allo spettacolo il senso e il ritmo raggiunti durante le prove. Il tempo a disposizione per preparare un lavoro di media difficoltà va da un mese circa a tre, a seconda dei paesi e delle compagnie. Questo periodo è completamente a disposizione della preparazione dell'attore (mentre l'attività scenotecnica si svolge su un piano diverso, contemporaneamente, ma indipendentemente). E anche riconoscendo che il lavoro di fissaggio al cinema viene compiuto dalla macchina da presa, non è meno evidente che la preparazione dell'attore non avrà mai al cinema delle cure paragonabili a quelle di cui l'attore fruisce in teatro.

In effetti quando si viene a considerare la condizione dell'interprete filmico, ci si rende conto che l'attore non dispone che di pochissimo tempo e che molto spesso si tratta di brevissimi periodi lasciati liberi dalla preparazione tecnica e che solo casualmente sono proporzionati alle difficoltà che si debbono sormontare nell'interpretazione. In più, checchè ne possano pensare coloro i quali sopravvalutano queste condizioni proibitive come utili per ottenere risultati concreti, tutti questi periodi non si sommano, come avviene nell'interpretazione teatrale, ma sono utilizzati uno dopo l'altro successivamente, onde avviene che solo le scene girate da ultimo hanno la possibilità di essere interpretate meglio grazie alla naturale e spontanea assimilazione del personaggio da parte dell'attore, e se è vero che un regista farà il possibile per lasciare da ultimo le scene più complicate dal punto di vista dell'interpretazione, non è detto che il produttore gliene lascerà sempre la possibilità, a causa di evidenti necessità economiche o logistiche.

Salvo dunque casi, artisticamente molto augurabili, di produzioni indipendenti, e salvo il caso piuttosto raro di una preparazione molto accurata condotta prima dell'inizio delle riprese del film e indipendentemente dai suoi tempi obbligati, il lavoro dell'attore nel momento in cui si colloca di fronte alla macchina da presa è assai spesso incompleto o insufficiente. E' conseguenza di questo stato di cose se le differenti maniere di girare un film e di sceglierne e di prepararne l'interprete, da parte del regista, sono dei compromessi e degli accomodamenti piuttosto che dei metodi di lavoro in grado di offrire agli attori il tempo necessario alla perfetta assimilazione del personaggio.

Così, senza voler affrontare questioni di ordine estetico, che si riferiscono alle concezioni poetiche e ideologiche dei registi, prenderemo in considerazione le differenti maniere di far fronte a queste imposizioni della produzione che sembrano (probabilmente senza esserlo effettivamente) connaturate alla natura industriale della creazione filmica.

* * *

Sarà bene cominciare con un sistema che, lanciato in URSS, è stato largamente acquisito da registi italiani: voglio dire l'adozione di personaggi scelti fra la gente della strada. Questo sistema esclude, o sembra escludere, l'attore professionista sia di provenienza teatrale che di provenienza cinematografica e propone come interprete un individuo il quale, scavalcando d'un sol colpo tutte le difficoltà di una preparazione seria, viene considerato come il personaggio stesso che dovrà impersonare. Ora, escludendo i casi in cui ci si imbatte in un attore nato (perchè no?) questo sistema può essere adottato soltanto nel caso dei film strettamente documentari o per lo meno neorealistici. Ma anche qui c'è da notare che non soltanto questo tipo di attore non può ripetere che se stesso e le sue condizioni abituali di vita, ma quasi sempre ha bisogno del doppiaggio per quel che riguarda il dialogo. Ecco dunque l'attore professionista riapparire là dove si credeva di averlo eliminato.

Va da sè che molto spesso anche l'attore professionista è scelto dal regista per ragioni consimili anche se non proprio uguali. Viene cioè preferito non a causa delle sue qualità, ma a causa della sua rassomiglianza effettiva — come nel caso di un personaggio storico — oppure supposta con il personaggio che si deve realizzare. Si può anche dire che è ben questa la regola della scelta e la distribuzione delle parti nel cinema, tanto che tale abitudine si è diffusa anche in teatro con conseguenze abbastanza spiacevoli; quando si tratta di giovani attori insufficientemente preparati a parti di grande responsabilità. Tutto questo, come si è osservato e teorizzato, tende ad abolire l'elaborazione e la creazione del «carattere» accettandone il surrogato della realtà empirica secondo superficiali apprezzamenti fisionomici. Dal che consegue l'avallo concesso al luogo comune e la degradazione dell'autentica creazione del personaggio.

L'attore professionista di origine teatrale, quale che sia la ragione per la quale è stato scelto, dovrebbe essere in condizione di collaborare perfettamente con il regista cinematografico; ma spesso si verifica il contrario. Il suo comportamento in questi casi ci ammaestra su talune esigenze alle quali dovranno essere preparati gli allievi di una scuola per attori specificatamente cinematografici. L'attore professionista teatrale è abituato ad appoggiarsi al suo testo: la composizione del personaggio nasce per lui dai suggerimenti offerti dalle battute. L'azione dell'attore teatrale (anche quando il metodo a cui egli ispira il suo lavoro annette all'azione grande importanza) è strettamente legata allo spazio scenico che, nella sua migliore espressione, è uno spazio convenzionale. Lo spazio dell'inquadratura cinematografica non lo è meno, salvo che questo è dominato non dall'attore, il quale spesso ignora l'effetto che sullo schermo si ricava da lui, ma dal regista e dall'operatore.

L'attore teatrale deve dunque, per adeguarsi a mezzi espressivi del cinematografo, fare uno sforzo, certo non impossibile, ma in ogni caso non facile; il che richiederà l'attento controllo del regista per evitare il rischio dei difetti cosiddetti «teatrali», che sono tali a causa della struttura naturalistica alla composizione cinematografica. Potrà anche accadere a questo attore che il testo

della sceneggiatura gli sia più che sufficiente se egli è abituato a elaborare, di sua fantasia, piccoli o grandi dati descrittivi per arrivare alla individuazione del suo personaggio. Ma se, al contrario, è abituato a ricavare tutto dal testo, come un metodo differente potrebbe averlo abituato a fare, egli si troverà in difficoltà; saprà, sì, trovare una soluzione ma non sarà contento del suo lavoro, sentirà di non aver inventato un nuovo personaggio, ma di avere utilizzato piuttosto le sue esperienze precedenti per fabbricarne uno che non era sufficientemente definito dalla sceneggiatura.

L'attore teatrale che meglio saprà sbrigarsela in simili condizioni sarà quello che avrà bene assimilato il metodo Stanislavskij, grazie agli stessi difetti che quel metodo potrebbe presentare nei confronti del teatro. Voglio dire che, mentre lo studio psicotecnico può riuscire dannoso per la realizzazione di un testo teatrale che non sia necessariamente legato per il suo stile ai destini dell'arte naturalistica, potrà essere molto vantaggioso per la realizzazione di un testo cinematografico. Questo testo al momento attuale non potrebbe non essere, in misura più o meno acuta, naturalista e perciò sarà disponibile a tutte le integrazioni e interpolazioni, per quanto esigue possano essere le indicazioni della sceneggiatura. Con l'abitudine all'esercizio della propria fantasia emotiva questo attore potrà anche trovarsi nella felice situazione di poter veramente collaborare con il regista su un piano sul quale certamente invece potranno intendersi.

L'attore professionista di origine completamente cinematografica avrà invece da tempo trovato o accettato un personaggio a carattere ben definito; ed avrà tutto l'agio di perfezionarlo nei più sottili particolari e avrà già immaginato e creato tutto un repertorio di situazioni particolari che gli sarà agevole di variare all'infinito secondo i gusti dello sceneggiatore che prepara dei personaggi apposta per lui.

Più difficile gli sarà uscire da quel personaggio il giorno che vorrà liberarsene. In ogni caso si tratta d'un'estensione del tutto moderna e tanto tragica quanto comica, della concezione del personaggio nel teatro italiano della Commedia dell'Arte. D'altronde è questa formula che ha creato il maggior numero di attori riconosciuti nel senso più preciso e singolare della parola come i più propriamente cinematografici.

A questo punto si vorrebbe parlare dell'attore cinematografico ideale. Ma quale? Ciascun regista avrà le sue preferenze e i suoi gusti. Questi amerà l'attore dalla fantasia sbrigliata, quell'altro l'attore tranquillo, intelligente e obbediente, un altro cercherà l'attore dall'istinto pronto ma privo di iniziative, un altro ancora l'attore meticoloso, colto e capace di offrire una autentica collaborazione per una creazione elaborata in profondità.

Sarà necessario parlare delle « vedettes »? Nel senso migliore — che è il solo che c'interessa — « vedette » si diventa. Anche quando i doni naturali lanciano l'attore nato, prima sconosciuto, nell'improvvisa celebrità, occorre sempre, perchè si crei tra la « vedette » e il suo pubblico un'intesa particolare, un periodo di tempo durante il quale questo attore avrà la possibilità e la necessità di misurare e di affinare i suoi doni naturali, e se è vero che allo stato attuale del cinema si riconosce il titolo di « vedette » ad attori, e soprattutto ad attrici, per ragioni che ben poco hanno da spartire con l'arte dell'interprete, è però altrettanto vero che non mancano quelli che sono in grado di collaborare seriamente col regista. Si tratterà qui di una collaborazione al più alto grado,

estremamente augurabile, verso la quale sarebbe opportuno dirigere fin dai primi corsi l'allievo attore che possa dare la garanzia effettiva di una simile attitudine, in virtù delle sue disposizioni naturali e della sua preparazione culturale e artistica.

* * *

Domandiamoci ora che cosa mai, dopo l'esame delle condizioni attuali dell'interprete cinematografico, vorremmo trovare in una scuola che a lui sia destinata. Abbiamo toccato, per disfarcene subito, il problema dell'attore «preso dalla vita»: è un problema che riguarda il regista, le sue vedute artistiche e ideologiche. E' un discorso aperto per i nostri allievi registi, se vorranno sperimentare fino a che punto l'attore può limitarsi ad essere un materiale plastico (cosa che noi non crediamo) e fino a che punto si ha il diritto di imporgli di rinunciare alla sua partecipazione cosciente.

Quando questi attori venuti dalla strada vorranno accettare e riconoscere l'utilità di una scuola, che potrà permettere loro di rientrare in quei teatri di posa dai quali, una volta utilizzati, sono stati respinti come accessori inutili, e si assoggetteranno alle necessarie prove, essi saranno i benvenuti e nessuno pnserà di privarli dell'innegabile privilegio di una esperienza che potrà, forse, aver messo in luce aspirazioni represse e disposizioni che altrimenti sarebbero rimaste ignorate.

Evidentemente non è compito di una scuola di scovare «materiale plastico»: questo è compito dei registi che ne sentiranno il bisogno ed è anche per questo che la nostra scuola rifiuterà permessi di lavoro agli allievi che non abbiano già effettuato una frequenza di almeno due anni.

Abbiamo notato, accennando ai differenti aspetti dei rapporti fra attore e regista, che l'attore è molto spesso ricercato a causa dell'interesse suscitato dalla sua espressione fisionomica e subito dopo a causa della capacità raggiunta nell'individuazione di un carattere atto a lasciarsi utilizzare nella maniera migliore. Questi fatti regoleranno evidentemente e condizioneranno uno dei momenti essenziali del nostro esame di ammissione; e in secondo luogo la ricerca, d'accordo con l'allievo, di un carattere predominante che gli sia più agevole seguire e sulla traccia del quale egli potrà provarsi a formare la propria espressività particolare. Questo senza trascurare le altre possibilità espressive che potranno essere messe in valore così da uno sviluppo imprevisto della sua personalità artistica e umana come dalle vedute originali e penetranti di un regista, oppure, il che non sarà mai sollecitato abbastanza, dalla volontà dell'attore stesso che voglia indirizzare le sue qualità a dei fini che la propria libertà di scelta dovrà sempre essere in condizioni di tentare.

Per cominciare, quindi, occorrerà organizzare un lavoro preliminare di ordine psicologico e di una pedagogia affatto particolare. In seguito ci sembra che, in previsione che lo «spirito del cinema» non mancherà di svilupparsi (grazie soprattutto alle sue affinità elettive) sulle sue attuali posizioni naturaliste, o neorealiste, assai apprezzabile sarà un corso di metodo Stanislavskij. Questo corso, sintetizzato al massimo ma rigorosamente serio, metterà gli allievi in condizioni di colmare con la loro fantasia e il loro lavoro psicotecnico i vuoti che le sceneggiature lasciano a disposizione degli interpreti tutte le volte che il regista potrà chiederne la collaborazione.

D'altro canto sarà assolutamente indispensabile che l'attore, in quanto tale, sia educato a riconoscere in se stesso e a perfezionare le disposizioni e le atti-

tudini naturali della propria arte, di cui il germe sostanziale è senza dubbio l'istinto mimico tanto in teatro quanto al cinema, come lo prova, una volta per tutte, Charlie Chaplin. E' proprio sotto l'influenza indiscutibile di questa autorità che noi vorremmo ottenere dai nostri allievi registi la partecipazione a tutti i corsi destinati agli allievi attori.

Va da sè che questi corsi sono accompagnati da corsi di dizione e di fonetica e da corsi di danza per le ragazze e di educazione fisica per i giovani. Ma riconosciamo anche che questi corsi sono ancora lontani dal fondersi insieme in quella totale unità di insegnamento a cui noi miriamo come meta finale, ma che per lungo tempo ci sarà resa impossibile a causa delle differenti e talvolta addirittura divergenti necessità della nostra vita cinematografica.

E' alla musica che noi pensiamo di poter chiedere la sintesi di questi corsi di educazione fisica come consigliavano (d'accordo su questo punto) Stanislavskij e Copeau, e la loro immissione nello spirito generale della scuola che mira ad uno sviluppo integrale dell'individuo. Siamo confermati in questa determinazione dall'importanza assolutamente inattesa che la musica ha conquistato nell'economia della composizione filmica.

Per finire noi curiamo dei corsi di formazione culturale ed estetica perchè gli allievi attori si formino una coscienza letteraria e artistica della « storia del personaggio » attraverso i termi e le arti, e perchè si rendano conto delle tecniche poetiche che nelle diverse epoche e attraverso tutti gli stili hanno reso possibile l'esistenza del personaggio nell'opera d'arte, e infine di corsi di tecnica cinematografica, che essi dovranno conoscere abbastanza minuziosamente per poter seguire con coscienziosa fedeltà il lavoro del loro maestro di domani, il regista.

I due anni che noi dedichiamo alla formazione dell'attore sono probabilmente insufficienti e impongono agli allievi un considerevole sforzo. Noi speriamo di poter aggiungere un'annata supplementare interamente dedicata alle esercitazioni combinate con gli allievi registi per la produzione di « shorts », in modo da lasciarli liberi, durante le due prime annate, di meglio applicarsi nella loro formazione professionale, così come l'abbiamo delineata più innanzi.

Riassumendo quello che abbiamo già detto, la formazione degli allievi attori presso la nostra Scuola segue sostanzialmente i seguenti criteri:

1. — *Un corso di recitazione per la realizzazione dell'istinto mimico;*
2. — *Conversazioni, con esercitazioni, per l'individuazione della personalità dell'attore;*
3. — *Esercizi di improvvisazione;*
4. — *Un corso di metodo psicotecnico che tenga conto del metodo Stanislawsky;*
5. — *Un corso di fonetica e di impostazione della voce;*
6. — *Un corso di dizione;*
7. — *Un corso di danza e di educazione fisica;*
8. — *Esercitazioni pratiche in teatro di posa;*
9. — *Storia del teatro drammatico;*
10. — *Storia del cinema;*
11. — *Corso di formazione sulla storia del personaggio nell'arte;*
12. — *Estetica e poetica del cinema.*

ORAZIO COSTA

I film

Biruma na tategoto (L'arpa birmana)

Regia: Kon Ichikawa.

Soggetto: da un racconto di Michio Takeyama. **Sceneggiatura:** Natto Wada. **Fotografia:** Minoru Yokoyama. **Musica:** Akira Ifukube. **Scenografia:** Tarashi Matsuyama. **Montaggio:** Masanori Tsujii.

Interpreti e personaggi: Shoji Yasui (Mizushima), Kentaro Mikuni (Inuye), Tatsuya Mihashi, Tanie Kitabayashi, Yunosuke Ito.

Produzione: Masayuki Takagi per la Nikkatsu. **Origine:** Giappone, 1956. **Distribuzione per l'Italia:** Globe Films International.

Il noleggio italiano ha esitato a lungo prima di tentare la presentazione di *Biruma na tategoto* (L'arpa birmana, 1956) nei circuiti normali, malgrado i riconoscimenti ottenuti dal film prima in patria (Premio dell'Educazione) e poi alla Mostra di Venezia dov'era stato insignito del « San Giorgio » della Fondazione Cini. Vi si è indotto finalmente alcuni mesi fa con un inusitato procedimento di distribuzione della pellicola non doppiata e provvista di semplici sottotitoli, ad evitare le spese di doppiaggio. Precauzione contro i previsti passivi della iniziativa e insieme sollecitazione un poco snobistica per i pubblici decentrati, ammessi in questo modo, una volta tanto, alle formule dei festival e delle quirinette. Ma venga come vuole, *Biruma na tategoto* è un film che deve circolare il più possibile e non staremo a sottilizzare sui suoi insoliti sistemi di lancio. Al contrario, ogni accorgimento inteso a metterlo a disposizione di un vasto pubblico deve essere guardato con favore. Bisogna rendersi conto che, nei suoi tratti esterni, si tratta di una pellicola di ardua collocazione. La diffidenza dello spettatore avvezzo, da sempre, ad un cinema più agevole va vinta soprattutto sul piano dell'offerta, della « chiamata »: perchè poi, portato il pubblico in sala e spente le luci, *Biruma na tategoto* è opera che sa farsi valere da sè. Noi riteniamo che la sua forza comunicativa sia intensissima, più forte di qualsiasi allettamento contenuto. Sotto questo aspetto il film di Kon Ichikawa introduce alla conoscenza della cinematografia nipponica anche più fruttuosamente di *Rashomon* (Rashomon, 1950), e di *Shichinin no Samurai* (I sette Samurai, 1954) di Akira Kurosawa che pure hanno fatto scoccare, in passato, una scintilla d'emozione insolita nelle nostre platee formate alla moda del film hollywoodiano. Non che si dimostri più piano e definito nei suoi valori, al contrario; non che fornisca del mondo giapponese una visione più compiuta, una specificazione storica ed etnica e figurativa conchiusa. Il suo tema è vivo, straziante ed esige la nostra partecipazione proprio per-

chè si sottrae ad una latitudine e viene a parlare del dolore universale, nella sua forma più immediatamente riconoscibile, la guerra; è un dolore che non ha bisogno di sistemi di doppiaggio per farsi intendere. Ove ci trovassimo di fronte ad un *film-spada,* come i giapponesi li chiamano, ad una nuova epopea di corazze e furori, non ne scaturirebbe una rispondenza particolare, ma ancora la generica e riposante curiosità, folcloristica e — vorremmo dire — «zoologica», per la guerra degli altri mondi, la più avventurosa, la meno commovente delle guerre. In *Biruma na tategoto* non è così. La guerra è prima dolore che gloria, il dopoguerra è prima rimorso che denuncia. Le gesta dei Samurai sono abolite; e i soli fanatici che il film presenta muoiono squallidamente, senza *Walhalla,* respingendo insieme la voce della pietà e quella della ragione.

L'opera di Ichikawa non deve essere esaminata puramente sotto il contrassegno del film d'arte, e con stretto richiamo ai successi ottenuti negli ultimi anni dal cinema giapponese. Questi termini non gli rendono completamente giustizia: possono solo raffreddarne e contenerne la portata, provocando falsamente la suggestione dello spettatore (si parla qui dello spettatore occidentale, è chiaro) attraverso il linguaggio dei simboli, ossia attraverso il solo dato nazionale del film, il solo che rimane invece ammantato di oscurità. Bisogna rifarsi soprattutto a quegli elementi ispiratori che possono fare il giro del mondo restando incontrovertibili perchè toccano dovunque lo stesso problema: «il problema — come diceva la motivazione del premio «San Giorgio» — della civiltà nel suo profilo essenziale, che riguarda il valore dell'individuo». Su questo terreno è davvero possibile scansare ogni dubbio. E proprio qui, nell'impulso casto e dignitoso della contemplazione delle proprie responsabilità, nell'accettazione silenziosa del sacrificio, nel ragionamento pacato sui modi della giustizia e della purificazione dopo il caos, qui, senza bisogno di fondali caratteristici, riconosciamo meglio anche i lineamenti della società e dell'animo giapponese moderno, nel loro desiderio di tributo e di contributo, nel nobile sforzo di parlare anche la lingua degli altri là dove il lavoro dev'essere comune e difficile. Ecco perchè diciamo che *Biruma na tategoto* è il film più illuminante finora pervenutoci dal Giappone, tra quelli entrati in circolazione normale.

Abbiamo parlato di contemplazione. *Biruma* è infatti un film contemplativo, fatto soprattutto di silenzi delicati o di colloqui sommessi, lunghi, riflessivi, semplici increspature del silenzio. Vi sono, nel silenzio, graduazioni ed effetti molteplici. Ichikawa se ne avvale all'infinito, con straordinaria prestigiosità. Vuoti e pause pieni di tensione, di raccoglimento, di orrore. Il regista giapponese ha capito che la rappresentazione dell'atrocità guerresca nasce anch'essa, in sommo grado, dalla spaventosa cessazione del suono. Le voci di una battaglia sono ancora esaltanti. Ma quando la battaglia è terminata, sui corpi caduti la quiete diventa orrida, schiacciante e l'immobilità dei cadaveri si trasforma in una sorta di repulsiva attesa. Gli orrori della guerra sono tutti in questo silenzio, in mezzo al quale il protagonista del film viene a trovarsi a sua insaputa. Diecimila cariche alla baionetta non valgono questa diabolica prova, questo vagabondaggio solitario nella dissoluzione, evitato, di solito, anche al combattente di prima linea: è un atto della tragedia che

non gli appartiene. Qui gli si rivela in tutta la sua impura estensione, e, *quel che è peggio, quando la guerra è cessata.* Non ci sarà neppure il rintronare netto di nuove fucilate a cancellare questo terrore, non più la paura dei vivi a scacciare quella dei morti. Mizushima ha avuto la colpa di volgersi indietro. Per ciò che vede, egli non potrà mai più essere un reduce fra tanti, un superstite; deve restare, ormai, da quella parte, nello stesso silenzio dei caduti, perchè ha scoperto che deve rimediare, cioè pagare. Mizushima, l'ex soldato suonatore d'arpa, si fa bonzo e rinuncia per sempre alla casa, respinge il richiamo dei commilitoni che lo riconoscono e, rilasciati dalla prigionia, rimpatriano, rimane nelle giungle birmane per dedicarsi alla ricerca dei compagni morti, dei quali raccoglierà le ceneri, e finita questa bisogna non considererà chiusa l'espiazione; ma trascorrerà il resto della vita a pregare, per sè e per gli altri.

Il significato umanitario di questa rinuncia non nasconde doppi fini, in assoluto. *Biruma na tategoto* potrebbe esaurirsi qui, nell'avventura spirituale di Mizushima. Ma c'è dell'altro, una parte riservata al commento di questa avventura e della risoluzione del protagonista, nel corale dei soldati che desiderano riportarlo con loro e non possono comprendere il perchè del suo gesto. Non è un'aggiunta gratuita, ma un contrasto di primaria importanza per la determinazione definitiva del valore civile e sociale, oltre che metafisico, del gesto stesso; qui il film dovrebbe trovare il suo perfetto coronamento. Pensiamo che, invece, non lo trovi, e che portato in discussione l'esperienza macabra e mistica di Mizushima s'illaguidisca in corollari confusi, atti tutt'al più a riaccendere la commozione con mezzi meno rigorosi di quelli impiegati nella prima parte del film. Ciò non toglie che anche questo aspetto dell'opera sia estremamente interessante e degno di attento esame. Sebbene non pervengano agli esiti voluti, i rapporti tra Mizushima e i commilitoni chiusi nel campo di prigionia inducono a constatazioni polemiche che ampliano l'orizzonte del film. In altre parole, il " valore " del sacrificio del suonatore d'arpa è messo in forse da certi elementi della vicenda stessa. Spettacoli raccapriccianti di morte hanno posto Mizushima ad un punto in cui parlare di gloria è impossibile e parlare di pietà assai difficile. Mizushima ha trovato il coraggio della pietà, fino alle ultime conseguenze. Ma è giusto trasformare la pietà in autopunizione a vita? Vi è uno scopo? Non si trascorre dal fanatismo della distruzione al fanatismo della dedizione cieca, che cela spesso l'orgoglio? Gli equivoci irrazionali, pazzeschi della guerra portano a queste crisi in cui le convinzioni si sovvertono e gli impegni morali prendono le vie più forsennate: lontanamente, è il dubbio di un'altra pagina di guerra birmana, veduta dalla parte avversa, che si riaffaccia: *The Bridge on the River Kwai* (Il ponte sul fiume Kwai, 1957). I rozzi soldati giapponesi amici di Mizushima sembrano pensare questo, temere questo. Ma non si creda che l'ipotesi infirmi la solidità del concetto base del film; ne è anzi, a nostro avviso, un ulteriore indizio di civiltà e maturità. Misurata dal punto di vista del solo Mizushima, la Fede da cui nasce l'Espiazione a contatto con la Morte potrebbe essere la testata di un mistero medioevale: tetra e indiscutibile. Ma l'indiretto contraddittorio è ciò che imprime al film una dura vibrazione moderna; gli uomini che non capiscono intorno all'uomo folgorato. Gli uni non

meno onesti, non meno sinceri dell'altro. Nel dibattito, ripetiamo, non si arriva ad una congiunzione. Tuttavia, anche così, i soldati prigionieri completano e umanizzano la figura di Mizushima; e c'è stato, alla Mostra di Venezia chi sosteneva che essi, e non Mizushima, fossero i veri protagonisti della vicenda. Indubbiamente i colloqui gravi e perplessi dell'ufficiale con i suoi uomini nell'ombra della baracca, il richiamo spontaneo all'ex commilitone oltre il filo spinato, la pacata accettazione del distacco, sono brani che hanno un enorme peso nella validità drammatica e morale di *Biruma na tategoto;* la loro "terrestrità", la loro attualità hanno il compito di snebbiare il dramma dai residui arcani che tendono a sospingerlo fuori da un tempo designato. Il punto ultimo di contatto è una dichiarazione di ignoranza e di rassegnazione: non si può rispondere al gesto di Mizushima, si può solo sperare che simili tragedie non si ripetano. La conclusione, velata da suggestivo misticismo, tende a suggellare il concetto della «guerra fatale», che mezzi umani non varranno mai ad evitare. Ed ecco perchè anche questa faccia del film assume fondamentalmente l'aspetto di una contemplazione corale, culminante nella sequenza finale della lettura della lettera di Mizushima, a bordo della nave che riporta i soldati alle loro case: sequenza lenta e forse superflua per il gusto dei nostri pubblici, che già a Venezia era stata criticata. L'impressione conclusiva che ne discende è forse questa; del ribrezzo per la violenza e per la ferocia, del distacco doloroso e «necessario» tra il suonatore d'arpa e i commilitoni, il film di Kon Ichikawa comprende e dice magistralmente, e per intero, l'importanza: non ne afferma con altrettanta sicurezza, con altrettanta chiarezza *l'urgenza.* Ciò non impedisce, s'è detto, che *Biruma na tategoto* porti assai in alto i suoi concetti e li dibatta con grande commozione e nobili intenti. D'altronde, il significato di «urgenza» può suonar diverso ed apparire altrimenti esprimibile ad artisti orientali. E qui entrerebbero in gioco anche i frequenti ricorsi simbolici, ai quali possiamo accostarci solo parzialmente e con difficoltà; i pappagalli di Mizushima, l'arpa stessa, i rituali funebri che non riusciamo a seguire bene, ma che appaiono informati ad un preciso comandamento religioso per cui le esequie del combattente sono condizione d'obbligo per il suo eterno riposo (in un recente documentario sull'ultima guerra, si assisteva addirittura alla cerimonia dei funerali degli aviatori giapponesi, celebrata alla loro presenza prima dell'azione bellica): infatti la «vocazione» di Mizushima pone fine alla sua crisi e ai suoi moti di esecrazione solo quando, assistendo ad un rito nel cimitero di guerra inglese, gli si fa chiaro il compito al quale potrebbe essere chiamato.

Di rado si è veduta al cinema una opera in cui orrore e grazia si accostino con tanta sensibilità. Ichikawa — regista finora ignoto in Occidente — si è dimostrato eccellente anche nella valorizzazione tecnica, alla quale la fotografia di Minoru Yokoyama e la scenografia di Takashi Matsuyama (collaboratore di Kurosawa per *Yoidore Tenshi, Ikiru* e *Shichinin no Samurai*) imprimono un fraseggio pacato ed armonioso.

TINO RANIERI

The Young Lions
(I giovani leoni)

Regia: Edward Dmytryck.
Soggetto: dal romanzo di Irwin Shaw. **Sceneggiatura:** Edward Anhalt. **Fotografia** (Cinemascope): Joe Mac

Donald. **Musica:** Hugo Friedhofer. **Scenografia:** Lyle R. Wheeler, Addison Hehr. **Costumi:** Adele Balkan. **Eff. spec.:** L. B. Abbott. **Montaggio:** Dorothy Spencer.

Interpreti e personaggi: Marlon Brando (Christian), Montgomery Clift (Noah), Dean Martin (Michael Whiteacre), Hope Lange (Hope Plowman), Barbara Rush (Margaret Freemantle), May Britt (Gretchen Hardenberg), Maximilian Schell (Handenberg), Dora Doll (Simone), Lee Van Cleef (serg. Rickett), Liliane Montevecchi (Françoise), Parley Baer, Arthur Franz, Hal Baylor, Richard Gardner, Herbert Rudley, John Alderson, Sam Gilman, L. Q. Jones, Julian Burton.

Produzione: Al Lichtman per la 20th Century Fox. **Origine:** U.S.A., 1958. **Distribuzione:** 20th Century Fox.

Irwin Shaw, che oggi ha passato da poco i quarant'anni, appartiene a una generazione letteraria legata a doppio filo con il cinema. Nel '36, come testimonia Harold Clurman nella sua storia del Group Theatre, il giovanissimo autore di « Seppellire i morti » veniva considerato «meglio di Odets», lo scrittore di punta degli « anni fervidi ». « Seppellire i morti » metteva in scena un gruppo di soldati uccisi in combattimento che rifiuta di scendere nella tomba per protesta contro la guerra. Il dramma (che ebbe un successo significativo anche nella Milano scheletrita e polemica dell'immediato dopoguerra) contemplava Barbusse, Remarque, l'espressionismo, Hemingway, tutte le stelle polari di un ventenne focoso e pieno di talento, preoccupato soprattutto dell'aspetto sociale della propria missione. Le tappe successive dell'opera di Shaw come commediografo, legate in parte alle fortune ormai declinanti del Group, non furono altrettanto acclamate. « La brava gente » (1939), « Retreat to Pleasure » (1940), « L'uccisore » (sull'assassinio politico dell'ammiraglio Darlan) sono titoli che non riuscirono a fare di Irwin Shaw un grosso nome di Broadway. Scrittore affermato di « short stories », egli aveva iniziato molto preso a lavorare per Hollywood, ed è questo, ancora oggi, il suo pane quotidiano.

L'influenza del cinema sugli scrittori americani « dopo la generazione perduta » fu negativa? Di solito si scrive che Hollywood comperò questi scrittori a suon di dollari, li spezzò e li affogò nella più disincantata « routine ». Fu senza dubbio un'esperienza pericolosa: ma quale scrittore, e in quale tempo, è mai vissuto lontano dalle tentazioni? I più deboli cedettero, altri riuscirono a salvarsi l'anima attraverso un compromesso ostinatamente cercato. Ma, in un modo o nell'altro, tutti devono qualcosa al cinema: fra i loro libri e i loro copioni (buoni o cattivi) c'è una specie di osmosi, un'influenza reciproca che gli storici non potranno dimenticare. E' vero, insomma, che questi giovani voltarono le spalle alla propria vocazione accettando gli alti salari di Hollywood e che la letteratura americana ha perso forse qualche bel romanzo o qualche dramma importante. E' altrettanto vero, però, che gli scrittori « of the thirties » portarono a Hollywood il segno di nuove inquietudini, insinuarono nei banali racconti dello schermo qualcosa di nuovo e di diverso e (non dimentichiamolo) guadagnarono all'America una nuova provincia, non meno suggestiva del sud di Faulkner o del Middle West di « Furore ». Il cinema, insomma, si impose a questi scrittori con l'ambiente curioso e mostruoso che ha generato, con le sue formule stilistiche, con le sue affascinanti possibilità narrative: oppure come ostacolo, come simbolo del male, come antiletteratura. Molti bei libri sono stati scritti da Schulberg, da West, da Trumbo, da Shaw e

da altri per dispetto, come i film che non hanno potuto fare.

«I giovani leoni», il primo romanzo di Irwin Shaw e l'avvenimento letterario del 1948, fu proprio questo: un « bestseller » tagliato drammaticamente, una specie di grande spettacolo sulla guerra da poco conclusa. Nell'alternare i fili della sua triplice vicenda, Shaw ebbe presente certo il modello di Dos Passos, ma anche la potente orchestrazione del Griffith di *Intolerance* (del resto «Manhattan Transfer», che è del '25, non deve forse molto al cinema?). Il romanzo di Shaw arrivò al punto giusto, quando era ancora vivo il problema dei reduci, come primo ripensamento morale di una terribile esperienza; a un decennio e più di distanza da «Seppellire i morti», segnò per l'autore il passaggio da un antimilitarismo libresco a un pacifismo maturato sul vivo. Shaw concepì il suo racconto drammaticamente e sarebbe facile dimostrare come egli abbia rivissuto la guerra proprio con l'occhio dello scrittore di teatro e di cinema: quasi ad apertura di libro, «I giovani leoni» rivela continuamente la presenza dell'uomo di spettacolo. Tant'è vero che l'autore stesso non potè fare a meno di cavarne quasi subito un copione cinematografico nel quale mise « tutto quello che c'è nel libro, o quasi tutto ».

Il copione, ha confessato recentemente Shaw a « L'Express » (17 aprile 1958), non trovò un produttore disposto a realizzarlo: « L'hanno comperato, ma non lo hanno utilizzato. E' comprensibile, evidentemente. Un film perfettamente fedele al libro avrebbe disturbato troppa gente. Ci sono cose che si possono dire con molta forza in un libro, ma che non si possono rappresentare ingrandite sullo schermo ». La distanza che corre fra il romanzo e il film prodotto dal defunto Al Lichtman si misura in questa dichiarazione. Shaw, del resto, è tutt'altro che ostile alla trascrizione operata dai cinematografari. Definisce il film « magnifico, da ogni punto di vista »; ma aggiunge subito: « non è il mio libro ». Lo scrittore lavora da troppo tempo nel cinema per non far mente locale e per non sapere che Hollywood non poteva sistemare « I giovani leoni » meglio di così: certo non a un livello produttivo altrettanto elevato e con due attori del peso di Brando e di Clift.

Marlon Brando è stato il più tenace ed esigente nel pretendere una trasformazione del suo personaggio. Shaw ha detto, nell'intervista citata: « Hanno edulcorato tutto, come hanno fatto con il personaggio di Christian, l'ufficiale nazista. Nel mio libro ho voluto mostrare come un individuo normale e simpatico, una volta che si lascia incantare dal male — in questo caso, la filosofia nazista — viene lentamente distrutto da esso; e come lo stesso individuo arriva, per aver accettato tale filosofia, a torturare, tradire, denunciare. Non c'è niente di questo nel film. Nel film, il tedesco non uccide una sola persona. La recitazione di Brando fa di peggio: rende il personaggio troppo simpatico, troppo attraente. Suppongo che sia una cosa normale: ogni attore vuol essere amato dal suo pubblico, ma questo rovescia completamente il significato del mio libro ».

Naturalmente Brando afferma di essere arrivato alla trasformazione di Christian seguendo un ordine di ragionamenti meno hollywoodiano: quello del rifiuto di ogni schematismo propagandistico, dell'Unno secondo la tradizionale concezione negativa avvalorata, a suo tempo, da Stroheim. Ha voluto fare, insomma, un nazista umano, diverso da tutti i nazisti fino-

ra apparsi nel cinema. Un'esigenza di originalità che coincide, non certo casualmente, con quella del divismo. Il risultato è che Christian, pur interpretato con calcolata bravura, appare un personaggio stonato e monocorde. Gli manca fin da principio ogni aggressività, ogni spirito di corpo, ogni ombra di compiacimento wagneriano. Christian arriva al disgusto troppo presto, prima ancora di cominciare il suo viaggio attraverso l'inferno della guerra; e si risolve, forse involontariamente, in un omaggio alla nuova Bundeswehr di Adenauer. Marlon Brando diventa così, per l'edificazione del pubblico, il profeta delle teorie umanitarie del colonnello Von Baudissin. Forse ha ragione l'americano Dean Martin quando dice, nel film: « Perchè devo ammazzare i tedeschi o farmi ammazzare da loro, se fra dieci anni saremo amiconi? ».

Bisogna aggiungere che la sceneggiatura di Edward Anhalt non serve molto bene il personaggio di Brando: prima lo lascia insultare da una ragazza francese nel momento esaltante dell'occupazione di Parigi (situazione inconcepibile per qualsiasi nazista, anche il più mansueto, perchè fuori da ogni verisimiglianza storica); poi gli fa sedurre la moglie del suo immediato superiore senza creare in lui nessun apparente senso di imbarazzo; infine gli spiattella, all'ultimo minuto e in un banalissimo dialogo con il comandante di un lager, gli orrori e le miserie del Terzo Reich, perchè si affretti a correre verso una morte liberatrice.

Dopo questo film, i tedeschi possono fare di Marlon Brando il loro idolo nazionale. *I giovani leoni* è stato infatti preparato per varcare tutte le frontiere senza difficoltà: l'« occupation » è ammorbidita per non urtare i francesi, gli italiani non si vedono e gli inglesi, dopo la strage di una loro colonna motorizzata fatta dai nazisti, avanzano gagliardamente al suono delle cornamuse. Tutti coraggiosi, tutti in buona fede, tutti eroi. Hollywood, questa volta, ha dato fondo alla riserva delle medaglie: poche volte abbiamo visto un film altrettanto diplomatico.

Nonostante tutto, però, non siamo di fronte a un'opera di interesse trascurabile. La prospettiva storica che apre sulla guerra è importante: fra molte deformazioni, ora buffe e ora penose, non c'è più in questo racconto la propaganda di vecchio tipo. In tal senso, per lo meno, *I giovani leoni* chiude un ciclo del cinema americano. Si fa strada, invece, l'individualismo leggermente cinico del personaggio di Whiteacre (interpretato da Dean Martin con imprevedibile aderenza). Abbiamo citato la battuta più significativa del suo atteggiamento, che è quello dell'uomo deciso a rifiutare i miti dell'ora. Una posizione discutibile, ma certo largamente condivisa negli anni della guerra da molti soldati: ed è la prima volta che si affaccia in un film senza suscitare un'astiosa condanna. Whitacre si nobilita con un gesto di coraggio, ed è tutto: ma le ragioni del personaggio rimangono vive.

Al terzo « giovane leone », Noah Ackermann, si devono i momenti più riusciti del film. Non tanto nell'odissea militare dell'ebreo del Bronx, che ricalca maldestramente quella del trombettiere di *Da qui all'eternità* a uso del medesimo interprete, ma nelle scene con la ragazza che diventa sua moglie. Montgomery Clift, come ha scritto Irwin Shaw, è « terribilmente bravo »: disegna con inconsueta finezza un personaggio mite, silenzioso e inibito. Poche volte abbiamo visto un attore spingersi così a fondo

nella ricerca di una verità umana con mezzi altrettanto semplici. « E' ciò che io volevo che fosse e l'hanno fatto fedele alle intenzioni del libro... — dice ancora Irwin Shaw — Ackermann era il bene. Doveva simbolizzare il sacrificio che esige la guerra. La fine che io avevo scritto sarebbe stata buona per un film: Whiteacre che porta il corpo di Ackermann fra le sue braccia, come un'offerta all'altare. Questo sarebbe stato un finale. Ma l'hanno scartato ».

Edward Dmytryk ci ha dato, con *I giovani leoni,* la più completa antologia del suo stile di regista; una lunga, nutrita silloge che potrebbe intitolarsi, secondo un modulo corrente, « Il meglio e il peggio di Dmytryk ». C'è dentro il sociologo intimista di *Anime ferite,* il mestierante di *L'albero della vita,* il pamphletaire di *Odio implacabile* e l'avvocato del diavolo di *L'ammutinamento del Caine*. Il bilancio, alla fine di quasi tre ore di proiezione, non può essere troppo positivo. Ma non mancano nel film episodi di straordinaria bellezza: pensiamo soltanto alla battaglia nel deserto e alla maschera tragica di Brando nel pieno della carneficina. Una sequenza organizzata con impegno sicuro, da un grande regista.

TULLIO KEZICH

Altri film

The Joker is wild
(Il Jolly è impazzito)

Regia: Charles Vidor - **sceneg.:** Oscar Saul da una biografia di Joe E. Lewis scritta da Art Cohn - **fot.** (VistaVision): Daniel L. Fapp - **musica:** Walter Scharf - **canzoni:** Sammy Cahn e Jmmy Van Heusen - **mont:** Everett Douglas - **interpreti:** Frank Sinatra (Joe E. Lewis), Mitzi Gaynor (Martha Stewart), Jeanne Cran (Letty Page), Eddie Albert (Austin Mack), Beverly Garland (Cassie Mack), Jackie Coogan (Swifty Morgan), Leonard Graves (Tim Coogan), Ted De Corsia (Georgie Parker) - **produz:** Samuel J. Briskin per la Paramount - **origine:** U.S.A., 1957 - **distr.:** Paramount.

E' un altro capitolo di quella saga della bottiglia che i trobadori di Hollywood vanno raccontando ora con cadenze melodrammatiche, ora con intenti edificanti togliendo gli esempi dalle cronache del Novecento, con particolare riferimento agli « anni venti » e al mondo dello spettacolo. E' di turno, questa volta, Joe E. Lewis, comico di « night-club » da non confondersi nè con il famoso campione dei pesi massimi, idolo di Harlem, nè con i vari omonimi attori (Jerry, Ted, Robert). Prima di diventare un comico (meglio: un freddurista) Lewis era cantante; la vendetta di un « gangster » chicagoano, tanto violento da farlo sfregiare, massacrare di botte, quanto raffinato nello spezzargli le corde vocali, lo ridusse sul lastrico e all'alcool. Di qui comincia l'infernale circolo chiuso: Lewis beve per disperazione ma ritornato a galla come comico, beve per darsi la forza di affrontare il pubblico. Continua, poi, a bere per dimenticare la donna amata che l'ha lasciato; ribeve, sposatane un'altra per dimenticare, s'accorge che il matrimonio è un fallimento. L'alcoolica odissea si conclude, sullo schermo, con un dialogo del bevitore con se stesso, con la propria immagine riflessa da una vetrina: un invito a metter la testa a partito per non finire in un cimitero con il fegato in poltiglia. Evidentemente fu un proposito messo in pratica perchè — riportano le cronache — Joe E. Lewis era tra gli spettatori alla « prima » del film che si tenne l'anno scorso a Las Vegas.

Pur rimanendo molti gradini al di sotto di *Amami o lasciami,* Charles Vidor ha raccontato questa vicenda con convinzione, riuscendo anche, qua e là, a imprimere a qualche sequenza una certa graffiante efficacia rievocativa. Se il film ha nerbo, nonostante i suoi « handicaps » di partenza, il merito è soprattutto di Frank Sinatra che del vero Joe E. Lewis fu amico e che disegna con eccezionale senso della misura il suo personaggio di dipsomaniaco, impartendo indirettamente una lezione di recitazione alle varie Hayward e Novak, recentemente impegnate con parti alcoolicamente analoghe. Non abbiamo aspettato oggi per esserne sicuri ma dopo *Pal Joey* e *The joker is wild* Frank Sinatra è in prima fila nell'agguerritissimo e folto gruppo degli eccellenti attori hollywoodiani.

MORANDO MORANDINI

Lafayette escadrille
(La squadriglia Lafayette)

Regia: William A. Wellman - **scenegg.:** A. S. Fleischman da un racconto di W. A. Wellman - **fot.:** William Clothier - **scenogr.:** John Beckman - **musica:** Leonard Rosenman - **mont.:** Owens Marcks - **interpreti:** Tab Hunter (Thad Walker), Etchika Choureau (Renée), Marcel Dalio (Istruttore), David Jannsen (Duke Sinclaire), Paul Fix (generale americano), Veola Vonn (la tenutaria), Will Hutchins (Dave Putnam), Bill Wellman jr. (William A. Wellman), Jody Mc Crea (Tom Hitchcock), Dennis Devine (Red Scanlon), Clint Eastwood, Bob Hover - **produz.:** Warner Bros. - **origine:** U.S.A., 1957 - **distr.:** Warner Bros.

Tanto raro è al cinema, anche per una impossibilità pratica, l'autobiografismo che costituisce, da solo, l'aspetto suggestivo di *La squadriglia Lafayette*. Di questo famoso reparto dell'aviazione francese, costituito da piloti americani volontari, che, durante la prima guerra mondiale, si coperse di gloria, fece parte anche il ventenne William A. Wellman. Da quella lontana esperienza di una giovinezza avventurata nacque un racconto che ha dato lo spunto a questo film, non a caso prodotto esattamente trent'anni dopo: quasi un omaggio celebrativo « in memoriam ». A sottolineare il carattere privato del film c'è, nella parte di William A. Wellman, il figlio del regista: Bill Wellman, appunto.

L'autobiografismo si concreta, all'interno del film, in un'inconfondibile impronta di sincerità che ne costituisce il pregio maggiore anche sul piano espressivo: si intuisce nei fatti esposti un abbandono alla memoria, in bilico tra la nostalgia e l'orgoglio, che sullo schermo è perlomeno singolare. Tutta la parte iniziale (l'arrivo al campo, l'addestramento, le fughe a Parigi in libera uscita) ha toni e cadenze inconsuete: persino le soluzioni e le invenzioni più corrive agli schemi cinematografici hollywoodiani ne acquistano un sapore nuovo, quasi « flou » attraverso il filtro del ricordo. Esemplare ci sembra la sequenza notturna all'interno del baraccamento con il lungo elenco dei nomi dei caduti: caso tipico in cui il turgore retorico della commemorazione si stempera in un autentico sentimento di tristezza.

Se il fascino del racconto deriva dalla sua parte descrittiva, sorda e abbastanza gratuita appare quella narrativa, rappresentato dai casi di Thad Walker: la diserzione, la lunga clausura in casa di una ragazza francese, la riabilitazione finale. Dovevano essere questi i fatti che costituivano il nucleo del racconto originale; è probabile che a Wellman non interessassero più: non a caso ha rinunciato alla responsabilità della sceneggiatura cioè a un ridimensionamento in termini di mestiere cinematografico. Bisogna notare, però, che anche questa parte trova i suoi rari momenti d'accensione proprio in alcune annotazioni marginali, là dove cioè il regista ha potuto dare un contributo personale: Renée che sveglia Thad, la figuretta, carica di pittoresca simpatia, del portiere, il personaggio stesso della ragazza, figurativamente suggestiva, quasi un emblema di tenerezza per una stagione lontana nel tempo.

M. MORANDINI

The quiet american
(Un americano tranquillo)

Scenegg. e regia: Joseph L. Mankiewicz da un romanzo di Graham Greene - **fot.:** Robert Krasker - **musica:** Mario Nascimbene - **mont.:** William Hornbeck - **scenogr.:** Rino Mondelino - **interpreti:** Audie Murphy (Pyle), Michael Redgrave (Fowler), Giorgia Moll (Fuong), Claude Dauphin (Vigot), Kerima sorella di Foung), Bruce Cabot, Fred Sadoff, Richard Loo, Peter Trent, Clinton Andersen - **prod.:** Manckiewicz-Figaro per la United Artists - **origine:** U.S.A., 1958 - **distr.:** Dear Film.

Si direbbe che non tutti se ne siano accorti: *Un americano tranquillo*, di Mankiewicz è uno dei più clamorosi e vergognosi tradimenti che il cinema abbia mai commesso nei confronti di un'opera letteraria. A nostro avviso, nella carriera di Graham Greene «Un americano tranquillo» non occupa un posto di prima fila ma rimane pur sempre, nel campo della letteratura d'invenzione, una delle testimonianze più interessanti e pensose su quel tragico ed esaltante, sanguinoso e complesso movimento tellurico che da qualche lustro sta cambiando il volto all'Asia. Per tre quarti della narrazione la sceneggiatura di Mankiewicz segue fedelmente il romanzo: personaggi, avvenimenti, psicologie, tutto corrisponde. C'è da notare soltanto che — più che Pyle, l'americano tranquillo — a Mankiewicz interessa Fowler, l'inglese inquieto. Trascuriamo pure l'apporto degli interpreti: determinante quello di Michael Redgrave che poche altre volte è stato attore tanto sottilmente intelligente; trascurabile quello di Audie Murphy. Quel che conta non è il diverso peso di due interpretazioni; è l'attenzione che il regista porta all'uno piuttosto che all'altro dei personaggi attraverso i quali, d'altronde, il romanziere inglese aveva sapientemente

impostato il contrasto tra due atteggiamenti storici e politici nei confronti dei problemi dell'Estremo Oriente: quello europeo e quello americano.

Chi è Pyle Alden nel romanzo di Greene? E' un idealista cioè un fanatico, un ingenuo cioè uno sciocco: è « uno sciocco lebbroso che ha perduto la sua campana e che vaga per il mondo senza nessuna intenzione di fare del male ». Appartiene a quella razza di uomini di infaticabile zelo che si impadroniscono di un'idea e poi alterano qualsiasi situazione per farla corrispondere alla idea. Con un termine caro a Camus, lo si potrebbe chiamare un « giusto ». Arriva a Saigon, Pyle Arden, con una missione segreta ufficiosa (ma su questo tasto Greene non esce volutamente da una prudente ambiguità): trovare e rafforzare una « terza forza » che si opponga sia al vecchio colonialismo dei francesi sia al comunismo e che realizzi quella che egli stesso definisce una « democrazia nazionale ». Credendo di trovare l'esponente di questa terza forza in un generale locale che comanda un piccolo esercito personale, lo rifornisce di armi, di esplosivo, di dollari. A Saigon si verificano degli attentati terroristici la cui responsabilità viene addossata ai comunisti e che sono, invece, opera del generale e del suo « americano tranquillo ». E' allora che l'inglese Fowler, corrispondente di un quotidiano londinese, si presta coscientemente a diventare lo strumento della morte di Pyle che viene eliminato dai comunisti. A questo intrigo di carattere politico-ideologico se ne intreccia un altro di genere sentimentale: Pyle si innamora di Fuong, una fanciulla vietnamita che di Fowler è l'amante, e riesce a strappargliela offrendole quel che l'inglese, legato a una moglie, non può darle: il matrimonio.

Il film segue il romanzo fino a un certo punto, ricalcandone persino la tecnica della narrazione a ritroso, fonte di una « suspense » ideologica prima ancora che psicologica. Al momento di tirare le conclusioni, però, capovolge la situazione: Pyle è innocente; gli attentati sono veramente opera dei comunisti; Fowler, accecato dalla gelosia, s'è lasciato trarre in una trappola credendo come un gonzo a tutte le fole che gli esponenti del Vietminh gli hanno propinato. Nel giro di pochi minuti il racconto si accanisce sul personaggio dell'inglese con una crudeltà altrettanto indiscriminata quanto perspicace era stata fino a quel momento la cura che il regista e l'interprete avevano posto nella complessa costruzione del personaggio: lo caricano di fango, lo spingono sino all'ultimo gradino dell'abiezione. E' la demolizione dell'intellettuale (dell'« uomo che pensa e non crede ») tipica di tanti film americani.

Con questa operazione non si tradisce soltanto lo spirito del romanzo, stravolgendolo in direzione filo-americana (Mankiewicz doveva pur tener conto della distribuzione del film sul mercato statunitense) ma si toglie ogni significato e al titolo e al film: perchè « tranquillo »? Che cosa fa Pyle Arden a Saigon? Se non è il responsabile degli attentati, a che scopo i comunisti lo eliminano?

Come molti ex-sceneggiatori, Joseph L. Mankiewicz è un regista privo di stile cioè incapace a introdurre una nuova dimensione nei suoi scenari: è un trascrittore, non un inventore. Il valore dei suoi film è rigidamente proporzionale a quello delle sceneggiature che ha a disposizione. In *Un americano tranquillo* passa quasi un'ora, dall'inizio, senza che succeda niente: assistiamo a personaggi che dialogano. Questa è una delle ragioni per cui Redgrave, attore di grande civiltà teatrale, può condurre il giuoco con tanta raffinata bravura. Di fronte a lui il povero Audie Murphy scompare e la piccola Giorgia Moll si limita ad essere un soprammobile pateticamente decorativo.

Che, poi, si stia al giuoco con un'attenzione che la mediocrità del regista non meriterebbe, bisogna ringraziare Graham Greene, la sottigliezza della sua problematica, la densità lucida dei suoi dialoghi che il regista ha sforbiciato e ricomposto con abilità da certosino.

M. Morandini

Pal Joey
(Pal Joey)

Regia: George Sidney - **sogg.:** dal racconto omonimo di John O'Hara e dal « musical play » di John O'Hara, Richard Rodgers e Lorentz Hart - **scenegg.:** Dorothy Kingsley - **fot.:** (Technicolor): Harold Lipstein - **musica:** Richard Rodgers (canzoni di R. Rodgers e Lorentz Hart) - **cost.:** Jean Louis - **coreografie:** Hermes Pan - **mont.:** Viola Lawrence e Jerome Thomas - **interpreti:** Frank Sinatra (Joey Evans), Rita Hayworth (Vera Simpson), Kim Novak (Linda English), Barbara Nichols (Gladys), Bobby Sherwood (Ned Galvin), Hank Henry (Mike Miggins), Elizabeth Patterson (la signora Casey), Frank Wilcox (il colonnello Langley), Pierre Watkin (Forsythe), Barry Bernard (Anderson), Ellie Kent (Carol), Mary McAfee (Sabrina), Betty Utey (Patsy), Bek Nelson (Lola) - **produz.:** Fred. Kohlmar-Essex-George Sidney per la Columbia Pictures - **origine:** U.S.A., 1957 - **distr.:** Columbia Pictures.

Le riviste musicali, che una volta prendevano lo spunto dai film famosi, saldano il debito riproponendo al cinema i testi e le canzoni delle loro stagioni più fortunate. Anche *Pal Joey* (Pal Joey, 1957) è un frutto della compensazione. Come « musical » è già vecchio, perchè risale al 1940. Fu dato in Broadway per la prima volta con Gene Kelly e Vivienne Segal. Non sembra al giorno d'oggi, ma a quel tempo fu una rivista a suo modo rivoluzionaria, perchè tra le prime a respingere il copione romantico a favore di un nuovo genere di spettacolo, più cinicamente duro, in cui l'eroe veniva presentato come un essere odioso e spregevole, disposto a salire con i mezzi più iniqui la scala del successo. Di questo infatti si tratta ancora una volta: di una partita con il successo, con la grande carriera, tema immutabile dei racconti sullo « show » americano. L'arrampicata è drammatica e non conta le vittime. Il caso che viene in soccorso e rende afono il prim'attore al momento di andare in scena concedendo la possibilità della sostituzione trionfale con il giovane debuttante, fa parte del più miserevole repertorio d'operetta (e del film rivista prima maniera). Ben altre sono le regole del gioco; e le hanno esposte senza riguardi tutti quegli scrittori e commediografi che hanno gravitato per qualche tempo, o per tutta la vita, negli ambienti autentici dello spettacolo, da certe pagine di Dreiser fino a Schulberg, alle cose migliori di Kaufman e Hort, al defunto Art Cohn autore della biografia dell'attore Joe Lewis (vedi *The Joker Is Wild* - Il Jolly è impazzito, 1957), a John O'Hara de « L'inferno dorato ». Proprio a O'Hara fa capo *Pal Joey* che è stato portato sulla scena quale condensato di un suo racconto epistolare sulla vita di un cantante di varietà, di poverissimi mezzi ma molto fortunato in amore. Un « Raker's Progress » fra tanti, ma inglorioso e di breve durata. L'edizione teatrale e quella cinematografica hanno ripulito in parte il personaggio principale, il disonesto Joey, e il suo troppo colorito gergo, che doveva essere molto più godibile, comunque, nell'originale. Ma il sarcastico umorismo di O'Hara non è andato completamente disperso nelle varie manipolazioni e si ritrova ogni tanto nel dialogo, mussante e sconcertante. Il processo di dolcificazione risulta spesso inefficace, e ciò spiega anche perchè il passaggio dalla rivista al cinema si sia verificato con tanto ritardo. Ripensiamo ai film musicali del 1940 e capiremo che Joey allora, pur con tutti gli accorgimenti, avrebbe costituito un'eccezione troppo ostica per i vari codici d'autocensura. Oggi che certe severità si sono attenuate — soprattutto per ragioni commerciali — e che *Pal Joey* può cingersi addirittura dell'aureola di « classico » di Broadway, rimostranze non potevano essercene più.

Joey vive di espedienti galanti. E' un gigolò semplice ed entusiasta. Con la protezione di una non giovane ma florida miliardaria incapricciatasi di lui riesce a concretare il sogno della sua vita, un locale notturno di sua proprietà. Ma all'ultimo momento tutto va in fumo a causa della gelosia della finanziatrice per una ragazza del corpo di ballo della quale Joey è seriamente innamorato. Quindi, fiasco. Ragioni sentimentali inducono la sceneggiatura a trasformare questo ennesimo fallimento dell'industrioso Joey in un piccolo trionfo, con l'inizio di una nuova vita, due cuori e una capanna e via dicendo. Joey è un Bel Ami americano che non ha toccato il traguardo. O, per restare in dimensioni più modeste, il piccolo e un po' sordido intreccio appare come il riadattamento hollywoodiano e rivistaiolo delle molte forme dell'arte di arrangiarsi che noi vediamo ritratte solitamente da Alberto Sordi; aggiustato in questo caso dall'inevitabile quanto incredibile conversione finale.

E' facile accorgersi che il film ha ridotto considerevolmente il lato spettacolare a beneficio dei personaggi principali; tuttavia lo adeguamento è puntuale e l'interpretazione di prim'ordine, specialmente da parte di Frank Sinatra. Questo Joey incallito e « blagueur », dalla vanità scaltramente organizzata, e dal volto di uomo avariato, sullo schermo non poteva essere che lui. Si veda l'incomparabile esecuzione della canzone *The Lady's a Tramp;* come pure, da parte di Rita Hayworth, quella seducente e maliziosa del motivetto sullo *striptease*. Kim Novak vive un po' di luce riflessa. Il film, bene fotografato in colori da rivista, è allestito con misura da George Sidney.

T. Ranieri

Paris Holiday
(Paris Holiday)

Regia: Gerd Oswald - **sogg e scenegg.:** Edmund Beloin, Dean Riesner - **fot.:** (Technirama e Technicolor): Roger Hubert - **scenogr.:** Bob Hope (Bob Hunter), Fernandel (Fernydel), Martha Hyer (Ann Mc Call), Anita Ekberg (Zara), Preston Sturges (l'ambasciatore), Maurice Teynac (il direttore della clinica) - **produz.:** United Artists - **origine:** U.S.A., 1957-58 - **distr.:** Dear Film.

Gli occhi di molti appassionati sono puntati da qualche anno su Gerd Oswald. Precisamente da quando il figlio del vecchio regista tedesco di *Alraune* (Alraune la figlia del male, 1931) ha girato *A Kiss Before Dying* (Giovani senza domani, 1955), il suo primo film, che dimostrava in insolita tempra e un estro non ancora scalfito da alcuna imposizione estranea. La crisi del cinema era già cominciata, i problemi del Cinemascope da un lato e del cinema televisivo dall'altra cominciavano ad inquietare, la selezione degli uomini validi si dimostrava ormai indifferibile. Queste preoccupazioni, queste urgenze hanno contribuito, e contribuiscono ancora attualmente, a certe valutazioni effettuate senza la dovuta cautela, quasi che la salvezza del cinema consistesse in una febbrile edificazione di Uomini Nuovi da opporre allo sbandamento, prima con la loro firma che con le loro opere. La critica italiana, per la verità, non ha commesso molte imprudenze del genere; ma altrove, particolarmente in Francia, ci si è sbilanciati assai di frequente senza attendere che i fatti venissero a confortare le speranze. E un mito Oswald si è creato addirittura prima che i film Oswald entrassero in pubblica visione a Parigi.

Il regista incluso così, d'autorità e per acclamazione, nel novero dei ragazzi prodigio del nuovo cinema americano, non è — intanto — un ragazzo; e i suoi film succeduti al primo *A Kiss Before Dying*, e già noti in Italia *Fury at Showdown* (La belva del Colorado, 1956); *Crime of Passion* (Delitto senza scampo, 1957); *Valerie* (La donna del ranchero, 1957) starebbero a dimostrare che per ora non è neppure un prodigio. Vi è in Oswald, innegabilmente, una scaltrezza artigianale ben definita e una tentazione lodevole di procedere ancora sul filo del rasoio. Ma, per il momento, il suo massimo coraggio consiste nel ritoccare con parsimonia alcune situazioni o « generi » classici del cinema americano secondo artifizi e prospettive a Hollywood poco familiari, e in base a ricerche quasi esclusivamente formali. Nello stesso *A Kiss Before Dying* al tema della gioventù bruciata venivano impresse cadenze espressionistiche. *Valerie* è un western alla *Rashomon*, con tre verità diverse schierate l'una accanto all'altra. *Crime of Passion* comincia, per deliberata intenzione del regista, quasi come una commedia, per trasformarsi a mezza strada nel più nero *suspense*. Arditezze, a nostro avviso, che non mancano di tener conto della più stretta « legalità » commerciale. L'impressione è ancor più evidente in *Paris Holiday* (Paris Holiday, 1957-58), arduo esperimento di fusione dell'umorismo americano (Bob Hope) con quello francese (Fernandel). L'alleanza Hope-Fernandel è abbastanza singolare e potrebbe a rigore costituire un buon punto di partenza per un film comico. In *Paris Holiday* tuttavia ci si avvede presto che essa rappresenta anche il punto d'arrivo. Riuniti i due attori, Oswald non ha più saputo che farne. Il loro umorismo non combacia quasi mai. E un soggetto che riunisca gli sforzi di entrambi non esiste.

Siamo in tempi di film-scambio e di produzioni indipendenti. Ciò spiega perchè Bob Hope agisca in un intreccio parigino, che intercala alle cartoline sulla Torre Eiffel le solite barzellette sulle tasse e su Bing Crosby. Ciò spiega anche perchè il nome di Hope figuri in vista nelle didascalie come produttore. Giri del mondo e giri di valuta. Non si spiega invece la necessità di provvedersi, in simili casi, soltanto di un Baedeker (usato) e di un'Anita Ekberg (ingrassata), anzichè d'un soggetto divertente. I vecchi comici hanno bisogno di soggetti divertenti e possibilmente originali; e nessuno vorrà negare che Hope e Fernandel siano ormai tutt'e due dei « vecchi » comici. Per questo diventa quasi patetico il programma predisposto in buona o malafede, da Oswald per ritrovare nella pantomima di Fernandel « quelque chose des vieux film de Charlot »; Charlot, oggi, è immensamente più giovane di Fernandel. Quanto a Bob Hope, che doveva riuscire « pas comme dans les autre films... humble et très sophistiqué, genre William Powell » (citiamo ancora dall'intervista concessa da Oswald a « Cahiers du Cinéma », aprile '57) invano abbiamo cercato di riconoscergli qualcosa di nuovo rispetto allo stile radiofonico ed epigrammatico dell'epoca dell'avventure al Marocco, a Singapore, a Bali. Hope e Fernandel restano due simpatici cagnoni, sempre sensibili all'applauso di sortita ma proclivi alla sonnolenza. Non era il caso di farsi illusioni eccessive. L'illusione comincia ad infrangersi seriamente, però, negli ammiratori di Gerd Oswald che possono constatare qui l'aperto cedimento del loro beniamino. Un cedimento che può essere momentaneo, o transitorio, beninteso, ma accettato, si direbbe, a cuor leggero. Nell'intervista francese di cui sopra si leggono altre dichiarazioni che lasciano perplessi: « Je ne refuse jamais de faire un film »... il che porta all'ovvia conseguenza che « il faut que je change ma façon de penser pour l'adapter au sujet ». Dichiarazioni enunciate nel tono grave di chi so-

stiene un dovere professionale o rivela un segreto d'estetica. Ma forse esse celano invece il principio del compromesso. *Paris Holiday* dà l'immagine di un cineasta troppo sicuro di se stesso che sta cadendo in trappola, e che si trova sul punto di diventare la firma di moda, il regista turistico.

Il Technirama funziona correttamente nei grandi esterni parigini. Per la fotografia e la scenografia, si è ricorso a due specialisti di buona fama, Hubert e Wakhewitch, già collaboratori di Carné in *Les enfants du Paradis* (Amanti perduti, 1942). Il film contiene anche una piccola curiosità: la presenza di Preston Sturges come attore di fianco. Il commediografo, regista e sceneggiatore Sturges potrebbe mettere in guardia Gerd Oswald contro certe facili lusinghe del « tutto fare » e della supinità di fronte al proprio lavoro, semplicemente raccontandogli la sua contristante autobiografia.

T. RANIERI

Nathalie (Nathalie)

Regia: Christian Jaque - **scenegg.:** Frank Marchal, Christian Jaque e Jean Ferry dal romanzo « Nathalie Princesse » di F. Marchal - **dialoghi:** Henri Jeanson - **fot.** René Le Fevbre - **musica:** Georges Van Parys - **scenogr.:** Robert Gys - **mont.:** Jacques Desegneaux - **interpreti:** Martine Carol (Nathalie), Michel Piccoli (Frank), Louis Seigner (commissario Pippart), Misha Auer (Cirillo Boran), Philippe Clay, Lise Delamare, Aimé Clariond, Jess Ahn - **produz.:** Sneg-Fac-Electra - **origine:** Francia-Italia, 1957 - **distr.:** Globe.

Obbedendo a una moda che in Francia fu inaugurata dai film di Eddie Costantine e che fu rinnovata con un certo brio dal Duvivier di *L'homme à l'impermeable*, *Nathalie* mescola il macabro e lo scherzo, la violenza e la buffoneria con quel ritmo vertiginoso e farraginoso che è la recente versione gallica del raffinato umor nero anglosassone. All'origine dell'allegria c'è una sostituzione di persona: Martine Carol al posto di Eddie Costantine, Minnie al posto di Mickey (Spillane). Coinvolta in un racconto tambureggiante dove i cadaveri si sprecano e di tutto si tien conto tranne che della logica, Martine Carol, casta come una presentatrice della TV e ormai ceduto il primo posto a Brigitte Bardot nella gerarchia divistica di Francia, imprime al suo personaggio un brio accattivante e persino una certa finezza boulevardière di recitazione che parzialmente riscattano la frettolosa incongruenza dello scenario e lo scombinato stile registico del marito. Si direbbe che Christian Jaque abbia scambiato la macchina da presa per un mitragliatrice, brandendola così selvaggiamente da far venire il mal di capo agli spettatori più delicati; dal suo canto, il montatore ha completato il lavoro con un martellante montaggio rapido che non impedisce, però, gli indugi compiaciuti su certe « gags » (il carbone nella cantina, le scale mobili, eccetera). E' inutile aggiungere che più che alle situazioni, il divertimento è affidato ai dialoghi trancianti di Jeanson; un gruppetto di vivaci caratteristi (Seignier e Clay sono i più godibili) stanno al giuoco con bravura.

M. MORANDINI

Amore a prima vista

Regia: Franco Rossi (alcune sequenze realizzate da Alfonso Balcazar) - **sogg. e scenegg.:** Alfonso Balcazar - **fot.:** (Cinemascope, Eastmancolor): Alfred Fraile - **musica:** Francesco Lavagnino - **interpreti:** Walter Chiari (Luigi), Isabelle Corey (Marina), Yvonne Monlaur (Elena), Ruben Rojo (Carlos), Giacomo Furia (Clemente) - **prod.:** Enalpa-Producciones Balcazar - **orig.:** Italia-Spagna, 1958 - **distr.:** Cei-Incom.

Gli annali del nostro cinema registrano già una corrispondenza di amorosi sensi con la produzione spagnola, dopo il 1938 e nei primi tempi della guerra. Epoche calamitose in cui due cinematografie gracili cercavano di far fronte comune per accomodare un po' i loro interessi e organizzarsi in vista di stagioni ancor più difficili. Il film italiano si trovava in una fase di depressione fra le più deplorevoli della sua storia, e tentava di far « cambiare aria » ai telefoni bianchi nella speranza che forse un semplice mutamento geografico li avrebbe rinvigoriti ancora per qualche tempo. Le coproduzioni allora erano infrequenti, in regime autarchico; ma l'asse cinematografico Roma-Madrid cominciò ad attivarsi e continuò per qualche anno nei tentativi. Non sappiamo se l'operazione abbia portato qualche beneficio economico al cinema spagnolo. E' possibile. Sicuro resta il fatto che quel periodo e quei film a mezzadria ribassarono ancora il livello del cinema nostrano. Se c'è qualcuno che rammenta oggi *Nascita di Salomè* (1939), *Carmen fra i rossi* (1939), *L'uomo del romanzo* (1940), dovrà ammettere che Armando Falconi, Amedeo Nazzari, persino Fosco Giachetti meritavano sorte migliore.

Abbiamo ricordato brevemente quell'epoca per dire che certi incontri sono indizi infallibili di una crisi, o di due crisi. Non vogliamo fare un paragone diretto con il cinema attuale e con *Amore a prima vista* di Franco Rossi, recentissimo prodotto

di un viaggio cinematografico sotto il sole di Catalogna e d'Aragona. Vorremmo se mai notare che vent'anni non hanno insegnato all'industria cinematografica sistemi più seri di uscire da un'*impasse,* e che la coproduzione — questa « invenzione » destinata a segnare una svolta è rimasta invece una palla al piede dei più volonterosi — presenta gli stessi difetti di allora, di sempre. Un confronto più stretto fornirebbe facilmente le argomentazioni atte a provare che eventualmente le deficienze del cinema italo-spagnolo anteguerra erano più scusabili di quelle odierne, per ragioni d'ordine politico, economico, artistico. E poi adesso non si tratta d'una frazione del nostro cinema che corre l'avventura con una determinata produzione straniera; è quasi un costume generale, è il mulinello delle coproduzioni e dei viaggi cinematografati, e il trionfo dei diritti turistico-alberghieri su ogni altro pretesto narrativo. Molte cose vanno ammesse in nome dell'eterna « produzione media » di cui si sente costantemente il bisogno. Ma il pubblico risponde? Sempre meno. Questo vedutismo all'insegna del *Welfare* transeuropeo stanca un po' tutti, è sterile, bugiardo, arrembato. E la capatina in Ispagna ci pare fra tutte la scelta più deprimente. *Amore a prima vista* scorre su un paesaggio amorfo, che lascia la gola secca e il sospetto di aver assistito ad una « fiesta » comandata, ad un folclore sorretto da malinconiche impalcature.

Franco Rossi, purtroppo, ha diretto questo film. E' un pedaggio, il film turistico, cui oggi molti nostri registi debbono assoggettarsi: è toccato di recente a Pietrangeli, a Camerini, a Zeffirelli, a vecchi e a giovani. Di regia, in tutti questi casi, non si può neppur parlare. Un meccanico pedinamento di terrazze e di autostrade, di spiagge e di ristoranti caratteristici. Speravamo da Franco Rossi almeno una occasionale rivincita nel gioco tra i personaggi, nell'« amor giovane » che egli saprebbe trattare così bene. Ma nulla, nemmeno sul piano del soggetto. In verità era un soggetto ben misero, anch'esso riscritto con la mente ai tempi d'oro del signor Max: due fanciulle italiane, la prima ricchissima e viziata, l'altra nipote del giardiniere con funzioni di « chaperon », fanno un viaggio a Barcellona e trovano entrambe l'uomo dei loro sogni. Per un capriccio della padroncina, esse si sono scambiate le rispettive parti e quindi è un modestissimo venditore di bibite ad invaghirsi, riamato, della miliardaria, mentre la ragazza povera si vede chiesta in sposa da un hidalgo d'antica schiatta. Poi ciascuna delle due riprende la vera identità senza che l'amore ne soffra. E siamo ai fidanzamenti e al viaggio di ritorno.

Dispiace dire che gli attori e le attrici non hanno migliorato le sorti del film. Restano le virtù del Cinemascope, spaziante sui calcarei paesaggi di Don Chisciotte dove i vecchi mulini sono stati sostituiti dalle insegne rosse e bianche della Coca-Cola.

T. Ranieri

I libri

WALTER ALBERTI: «*Il cinema d'animazione*». Edizioni Radio Italiana, Torino, 1957.

Una eccellente iniziativa della Televisione italiana fu, tempo fa, la serie di trasmissioni storiche, dedicata al disegno animato. L'aveva curata Walter Alberti, il quale ha preso familiarità con la materia, raccogliendo ed ordinando, quotidianamente, il patrimonio filmico della Cineteca Italiana di Milano, della quale è da alcuni anni conservatore.

Adesso il materiale utilizzato per le trasmissioni è stato, dallo stesso Alberti, opportunamente rielaborato e sviluppato e ha dato origine ad un volume, cui le Edizioni Radio Italiana hanno fornito la veste più adeguata ed attraente (il testo è disseminato di illustrazioni, assai ben riprodotte e spesso rare, le quali consentono al lettore un assiduo ed utile riscontro).

Dopo l'analogo e ormai non più recente volume del Lo Duca, questo dell'Alberti è il primo che offra una trattazione completa e nello stesso tempo agile della materia, relativamente ad un settore che proprio in questi ultimi tempi ha dato palesi segni di essere «in movimento», in evoluzione, dopo il periodo in cui la egemonia disneyana (particolarmente sensibile sul nostro mercato, dove la rimanente produzione straniera ha sempre avuto limitatissima possibilità di accesso) aveva minacciato di creare posizioni cristallizzate. Il dopoguerra, infatti, appare oggi, visto in prospettiva, ricco di avvenimenti di rilievo: per quanto riguarda il disegno animato, basti considerare, negli Stati Uniti, la originale, stimolante produzione dell'U.P.A. e, in Francia, quella, sottilmente poetica, di Paul Grimault; per quanto riguarda il film di pupazzi, si pensi alla ricca, suggestiva fantasia di un Jirì Trnka e, in genere, al contributo recato dai cecoslovacchi; per quanto riguarda, infine, lo sperimentalismo, non può sfuggire l'importanza del lavoro di Norman Mc Laren, svolto spesso direttamente sulla pellicola, sia per quanto riguarda il suono sia per quanto riguarda l'immagine.

Tutti questi fenomeni — così come quelli precedenti (la trattazione parte dalla preistoria del cinema) — trovano, nell'opera dell'Alberti una definizione molto puntuale, con particolare vivacità ed acume descrittivo ed interpretativo dei significati poetici, psicologici, morali, allegorici e di costume di tutta una tipologia ed una mitologia particolarissime (s'intende che lo autore si diffonde con adeguata attenzione anche sulle diverse tecniche impiegate da questo o quel realizzatore, sottolineando i modi in cui tali tecniche si fanno stile).

Si potrebbe tutt'al più rilevare come l'amore per la materia affrontata induca talvolta l'Alberti a dar prova di qualche eccessiva indulgenza, evitando di stabilire una più chiara distinzione tra opere realmente degne di rilievo ed opere mancate o discutibili. Ci ha inoltre sorpreso qualche omissione: la filmografia di Walt Disney si arresta, per esempio, a *Peter Pan,* ignorando quel *Lady and the Tramp* (*Lilli e il vagabondo*) che, oltre a dispiegare un gradevole spirito, dimostrò un nuovo, interessante atteggiamento del realizzatore nei confronti della figura umana. Così pure nel capitolo dedicato alla produzione canadese non abbiamo trovato cenno del delizioso *Romance of Transportation* di Colin Low. Ci sarebbe inoltre sembrato il caso che l'Alberti registrasse i recenti rapporti tra disegno animato e film normale a soggetto (si pensi ai gradevoli disegni U.P.A. di John Hubley inseriti in *The Four Poster-Letto matrimoniale* di Irving Reis; si pensi al gusto di certi titoli di testa o di coda, firmati da artisti come Saul Bass).

Vorremmo ancora dire che sarebbe stato augurabile adottare un criterio univoco nella citazione dei titoli, non trascurando mai quelli originali (citare lo squisito *Toot, Whistle, Plunk and Boom* di Disney unicamente con l'onomatopeico titolo corrivamente appioppatogli in Francia — *Zim Zim Boum Boum* — è arbitrario). A quest'ora, poi, l'autore si sarà già certamente accorto per proprio conto di un *lapsus* in cui è in corso a pag. 64: la musica di *Entr'acte* di Clair non è infatti del pittore Picabia — autore dello scenario del film —, bensì di Erik Satie.

I rilievi che abbiamo mosso sono, come si vede, in gran parte di dettaglio; perchè, ripetiamo, « Il cinema d'animazione » è un'opera utile e piacevole, che gode di una solida impostazione storica ed è sorretta da una agilità di scrittura, la quale la rende accessibile anche al lettore non specializzato.

GIULIO CESARE CASTELLO

* * *

ANTONIO CIAMPI: « *Diritto di autore diritto naturale* ». Editore A. Giuffrè, Milano, 1957.

La maggiore o minore eticità delle relazioni umane qualifica il grado di civiltà di un popolo in una determinata epoca. E poichè i rapporti intersubiettivi degli uomini costituiscono l'oggetto del diritto, il modo di concepire la vera essenza del diritto ed il grado di civiltà di un popolo sono in diretta e proporzionale relazione. Se, in una determinata epoca storica, la idea del diritto si fa coincidere con quella di giustizia, se ne coglie cioè la sua essenza etica, la civiltà di quel popolo sarà senz'altro assai progredita. La massima realizzazione di un diritto informato a precetti etici, è rappresentata dal diritto naturale.

Il ritorno in onore di questo diritto naturale costituisce perciò un presupposto essenziale per la rinascita di una civiltà ispirata ai valori umani. Alla luce di queste premesse va esaminato il sintetico ed interessante saggio « Diritto di autore - diritto naturale » di Antonio Ciampi. « E' lecito — si domanda l'autore nella premessa — a chi si occupa degli aspetti tecnici e dei problemi pratici connessi alla tutela economica delle creazioni intellettuali, come è di chi dedica da più anni la propria attività alla direzione di una Società di autori, domandarsi che cosa è diritto di autore? ».

La domanda può sembrare ingenua a coloro i quali ritengono che non vi

sia altro diritto che il diritto positivo. Ma al di là di ogni astrazione filosofica, la stessa domanda se la pone l'uomo della strada con riferimento non tanto al profilo giuridico quanto al fondamento economico ed etico o più semplicemente al perchè di una protezione legale delle opere dell'ingegno. E' assai difficile rispondere, dice l'autore. Infatti le stesse analitiche ricerche degli studiosi specializzati non hanno individuato ancora se esista o meno, esplicito o implicito o mescolato, un rapporto tra diritto di autore come diritto naturale e « sistemi particolari di diritto positivo dei singoli paesi e delle comunità internazionali, attraverso le elaborazioni della dottrina e della giurisprudenza speciale, delle legislazioni nazionali e degli accordi fra gli Stati, bilaterali, multilaterali, e taluni di vocazione e di nome addirittura universali ».

Il Ciampi si è fermato al concetto del diritto di autore-diritto naturale, suggerito già ai grandi pensatori dell'antichità dall'interpello da essi fatto della ragione umana, senza idee preconcette o aspirazioni di suffragare con esse o assunti laicisti o assolutismi statali o creazioni di razze superiori destinate a dominare le altre o lotte di classe sfocianti anch'esse in dittatura. Questa concezione del diritto di autore, alla cui base è il diritto naturale, costituisce il più valido fondamento e la più efficace difesa per il rispetto dei diritti essenziali dei creatori delle opere intellettuali. Essa difatti è congeniale al pensiero filosofico greco e al pensiero giuridico romano, assertori l'uno e l'altro della riduzione del concetto di diritto a quello di giustizia; ed è inoltre omogenea alla posizione di tutta la scuola classica filosofica e giuridica cattolica, dalla Patristica a San Tommaso e allo specifico insegnamento della Chiesa. Non è, purtroppo, consona alla produzione anomala originata dalle erronee idee della Riforma e del Rinascimento. Ma la produzione filosofica e giuridica uscita dal Rinascimento e dalla Riforma fu sconvolta da energie spirituali potenti, e in verità mostruose, nelle quali l'errore e la verità si mescolarono strettamente e si nutrirono l'uno dell'altro, verità che mentiscono e menzogne che dicono la verità.

Dallo studio organico di queste posizioni la tesi del Ciampi, intrinsecamente esatta, trarrebbe autorevolissima conferma e contribuirebbe certamente a purificare le artificiali costruzioni giuridiche rinascimentali e riformistiche, in collaborazione con quanti (e sono la maggioranza!) rielaborano, oggi, la dottrina giuridica sul concetto di giustizia.

M. L.

* * *

MARIO FANTIN: « *Alta via delle Alpi* ». Tamari, Bologna, 1957.

Il caso di Mario Fantin, bolognese, è singolare. Fino a ventisette anni egli non aveva mai visto le Alpi. Sei anni dopo aver attraversato per la prima volta un ghiacciaio, partecipava niente meno che alla spedizione del K 2 e ne riportava il ricco materiale documentaristico, da cui venne ricavato un notevole film. La passione per la montagna e quella per la fotografia e per il cinema in Fantin sono praticamente tutt'una. La storia delle sue ascensioni è anche quella dei suoi film, che costituiscono un *curriculum* ormai esorbitante dai limiti del campo amatoriale cui Fantin ha appartenuto, essendo un « dilettante » nel senso elevato della parola, cioè un puro.

Comunque, se si parla di fotografia e di cinema da un punto di vista critico, è doveroso considerare Fantin

un professionista, poichè a tale rango lo qualificano la sua eccellente preparazione tecnica ed il suo gusto. Dei quali è stata recente testimonianza *Grandes murailles*, resoconto, realizzato in condizioni spesso proibitive, di un'impresa complessa (gli spettatori di Venezia e di Trento — dove fu premiata — hanno certamente presente quest'opera, firmata anche da Guido Guerrasio, che ne curò il montaggio).

Ora Fantin ha pubblicato una sua raccolta di fotografie di montagna, relative alla « Haute Route », denominazione attribuita all'itinerario abitualmente percorso in sci, a tappe successive, attraverso i colli alpini, da Chamonix a Zermatt e, meglio ancora, da Chamonix a Saas Fee. Fantin dichiara trattarsi di « una raccolta di immagini, fatta per pòter quietamente riassaporare sensazioni e rivedere panorami, ma anche e soprattutto per invogliare altri a percorrere gli stessi itinerari ». Fantin dichiara pure che le sue fotografie « non hanno la pretesa di essere artistiche, ma solo documentarie ». Ma in realtà, pur assolvendo sempre un compito di documentazione (con il sussidio di cartine, di brevi testi e di didascalie assai precise), queste fotografie riconfermano una sensibilità, una capacità di vedere e di inquadrare, le quali fanno sì che « Alta via delle Alpi » rientri ad un tempo fra i libri dedicati alla montagna e fra quelli dedicati alla fotografia d'arte.

G. C. CASTELLO

* * *

AUGUSTO FRAGOLA: « *Il nuovo ordinamento dell'industria cinematografica italiana* ». Editrice Rassegna di diritto cinematografico, Roma, 1958.

A cura del Centro internazionale di studi e documentazione dei problemi giuridici dello spettacolo, è stato pubblicato un ampio studio sul nuovo ordinamento giuridico dell'industria cinematografica italiana. Ne è autore Augusto Fragola, studioso dei problemi giuridici relativi allo spettacolo. Il volume porta un contributo al coordinamento della dottrina e della giurisprudenza (spesso incerta ed equivoca) su problemi che investono cospicui interessi produttivi, economici e patrimoniali del cinema, e alla individuazione di un metodo critico di indagine nel settore specifico.

E' nota la situazione allarmante dell'industria cinematografica italiana di questi ultimi anni; meno note sono le cause di fondo della crisi attuale, anche se industriali, produttori, finanzieri, registi e critici d'arte hanno, ormai, detto a proposito la loro. Gli unici a zittire in questa babele di opinioni e di punti di vista sono i giuristi. I quali non hanno ancora individuato nessi relazionali ed interdipendenti tra una incerta ed equivoca regolamentazione giuridica ed i rapporti che nascono nel corso della preparazione, lavorazione e sfruttamento di un film.

Una organica, inequivoca, semplificata disciplina legislativa di certi contratti sino ad ora considerati atipici, misti ed innominati, non potrebbe che essere benefica per quanti operano nel settore del cinema. Queste sono le considerazioni più interessanti che il volume del Fragola induce a fare, illustrando la legge del 31 luglio 1956 n. 897 e le leggi precedenti. L'opera, quindi, direttamente raggiunge il compito prefissosi di orientare il lettore nella selva, spesso oscura, delle varie norme che regolano l'aspetto industriale della cinematografia italiana, e indirettamente sollecita i più pensanti ad una chiarificazione e ad un organico inquadramento di molti

dei rapporti giuridici che interessano il mondo del cinema.

M. L.

* * *

J. Broz - M. Frida: « *Profily Cizich Reziséru* ». Ceskoslovensky Statni Film, Praga, 1956.

Questo « filmlexicon » è il frutto della accurata filologia di due studiosi cecoslovacchi, uno dei quali, il Broz, gode di meritata notorietà anche in Italia, dove la sua firma è accreditata, grazie al suo contributo ad opere e a periodici editi nel nostro Paese. Il volume cui ci riferiamo comprende centosettantacinque filmografie di registi rappresentativi, appartenenti ai più svariati Paesi, ed è stato compilato superando ogni cortina di ferro culturale. I lettori cechi vi troveranno infatti ampi ragguagli su un grandissimo numero di registi occidentali. Dal canto nostro, come è logico, noi riconosciamo nel volume un prezioso strumento di lavoro sopra tutto in quanto esso ci ragguaglia attendibilmente sull'attività di moltissimi registi dell'Europa orientale (limitati sono purtroppo i nominativi « asiatici »): Alexandrov e Arnstam, Bàn e Barnet, Bohdziewicz e Buczkowski, Ciaureli e Donskoj, Dovzenko e Dudow, Ekk e Ermler, Gerasimov e Heifiz, Jakubowska e Jutkevic, Kalatozov e Keleti, Kosinzev e Kulesov, Lukov e Mariassy, Petrov e Protazanov, Ptusko e Pyrjev, Rajzman e Romm, Room e Rosal, Rybkowski e Savcenko Vasiljev e Vertov, Zarzycki e Zguridi, e via dicendo.

I nostri schedatori e ricercatori di dati sono avvertiti: il volume di Broz e Frìda consentirà loro di colmare molte lacune. Tanto più che le sue schede non si risolvono in una semplice elencazione di titoli di film con relative date, ma contengono dati biografici e sommarie informazioni relative ai film citati. (Certo, rimarrà da superare lo scoglio della lingua, ma vale la pena di tentare). L'attuale veste del volume è modesta: esso è stato pubblicato provvisoriamente a ciclostile; ma già se ne annuncia per l'anno in corso una nuova edizione a stampa, notevolmente accresciuta di voci. Ben venga: gli strumenti di attendibile consultazione non sono mai troppi, nel campo del cinema non si finisce mai di ovviare ai vuoti esistenti, in vista dell'impianto di una salda filologia.

A titolo di curiosità riferisco *in cauda* i nominativi italiani inclusi nel volume: Antonioni, Blasetti, Castellani, De Santis, De Sica, Emmer, Fellini, Franciolini, Germi, Lattuada, Lizzani, Rossellini, Soldati, Vergano, Visconti, Zampa e Zavattini, per cui è stata fatta eccezione alla regola di includere soltanto registi.

G. C. Castello

* * *

J. P. Mayer: « *Sociologia del film* ». Faber and Faber, Londra, 1946.

J. P. Mayer è stato in Inghilterra un pioniere della sociologia applicata al cinema. I suoi due libri, « Sociology of Film » (1946) e « British Cinemas and Their Audiences » (1948) (del primo dei quali dovrebbe presto uscire la traduzione italiana), sono di un'utilità incalcolabile per chiunque si occupi dei problemi sociologici del cinema — i problemi forse più appassionanti che si pongano oggi per un mezzo espressivo che ha ormai acquistato piena consapevolezza della sua potenza ma non altrettanta consapevolezza della sua responsabilità. E' una linea di pensiero e di studi molto giovane e nuova, una disciplina in via di formazione e perciò difficile e

disuguale; con vaste nebulose, ma anche improvvise e folgoranti esplosioni di luce. La sua importanza, comunque, è tale (perchè postulata dalla realtà) da conferire un enorme interesse e significato agli esperimenti che si compiono sul suo terreno, a quelli che forniranno il materiale per una teoria ancora da formulare.

Il Mayer sottolinea fin dall'inizio di « Sociology of Film » il carattere sperimentale del suo lavoro. A questo egli fu indotto come sociologo (è da questo campo, infatti, che egli proviene e non da quello del cinema) mentre studiava l'organizzazione dei partiti politici: egli si accorse, infatti, della funzione che film non politici potevano esercitare nel preparare e favorire l'affermazione di un determinato partito (importanti analisi a questo proposito sono state fatte da uno studioso tedesco, Siegfried Kracauer (1), per quanto riguarda i film pre-nazisti). La via di ricerca che veniva ad aprirglisi sui legami cinema-società era così affascinante che il Mayer non esitò a gettarvisi interamente, abbandonando per un certo tempo quello che fino allora era stato il tronco principale dei suoi studi, a tutto vantaggio dell'imprevista diramazione.

Le sue ricerche ebbero in un primo momento l'appoggio di J. Arthur Rank. Ma dopo alcuni mesi il Mayer si vide ritogliere tutte le agevolazioni che gli erano state concesse dalla Rank-Organisation, con la motivazione che i suoi studi « non erano di alcuna utilità pratica all'industria » (dove si vede che per l'industria tutto il mondo è paese, e il Mayer può ancora considerarsi fortunato per il fatto che un produttore come Rank lo aiutasse almeno nella fase iniziale della sua ricerca). Chiarita così la reciproca indipendenza della sociologia e dell'industria, lo studioso continuò il suo lavoro valendosi, per la raccolta di altro materiale, della cooperazione della rivista *Picturegoer*, largamente diffusa tra il pubblico cinematografico britannico. Ed esclusivamente su materiale procurato attraverso *Picturegoer* si basa il volume « British Cinemas and Their Audiences » (2).

Ma consideriamo ora la struttura del primo e finora più importante libro del Mayer, « Sociology of Film », per ricavarne le osservazioni che più ci sembreranno utili. « Sociology of Film » è costruito in una maniera che a prima vista può anche apparire disordinata e bizzarra. In un certo senso si può dire che non è nemmeno « costruito ». Esso rispecchia infatti il lavoro del Mayer nel suo divenire, e questo, una volta familiarizzati col suo metodo di lavoro, diventa la sua maggiore attrattiva. In mancanza di un ordine astratto e schematico a cui riferirsi, possiamo, grosso modo, suddividere il libro in una sezione dedicata ai problemi e una sezione dedicata ai documenti: esse, del resto, continuamente s'intersecano.

Il primo problema affrontato dal Mayer è quello della definizione del pubblico cinematografico odierno in una prospettiva storica. A questo scopo egli si vale di raffronti col pubblico teatrale dell'antichità (Atene e Roma) e con quello elisabettiano (per il quale segue, con un attento contrappunto, l'analisi di uno specialista americano, il prof. Harbage (3). Si tratta, in tutti questi casi, di un pubblico universale in quanto tutte le

---

[1] S. Kracauer: *From Caligari to Hitler. A Psychological Study of the German Film;* Princeton, 1947.

[2] J. P. Mayer: *British Cinemas and Their Audiences;* Dobson, London, 1948.

[3] Harbage: *Shakespeare's Audience;* Columbia University Press, 1941.

categorie sociali vi sono rappresentate. Lasciando da parte Roma (che serve al Mayer soprattutto per lanciare un monito perchè i produttori dell'industria cinematografica non diventino i « circenses » moderni) vediamo che mentre in Atene e nella Londra di Shakespeare il pubblico oltre che universale era organico (le categorie in esso rappresentate, cioè, s'integravano in una esperienza unificatrice) « le nostre folle moderne sono atomizzate e mancano di quella struttura organica senza la quale l'arte perde necessariamente la sua funzione sociale. Essa scade o nell'*arte per l'arte* o in un *inane divertimento* ».

Se scomponiamo il pubblico cinematografico odierno (infinitamente più imponente da un punto di vista numerico dei suoi correlativi teatrali del passato) arriviamo all'individuo o alla coppia (più raramente al gruppo familiare o di amici). Il divertimento, così, pur nella massa degli spettatori che riempiono le sale cinematografiche, viene ad essere un'esperienza solitaria, che lega ogni spettatore individualmente a quanto si svolge sullo schermo, ma non lo lega agli altri spettatori come membri di una comunità giudicante. In altre parole, il pubblico cinematografico odierno riflette la società solo in senso statistico in quanto ne contiene i diversi elementi, ma non in senso funzionale. Un'altra capitale differenza è visibile all'altro estremo del rapporto, se consideriamo come avviene la presentazione dello spettacolo. Invece del controllo e del contatto diretto fra spettacolo e pubblico che si aveva nel teatro elisabettiano, « un film contemporaneo, buono o cattivo che sia, è imposto al pubblico attraverso la potenza irresistibile dei circuiti di noleggio ». Vi è insomma un carattere industriale, non solo, ma una prevalenza dell'industria che si rivela — fatto nuovo e senza precedenti nel passato, e perciò tanto più difficile a valutare e a dominare — nel divertimento dei nostri tempi.

Un pedante potrebbe forse qui osservare al Mayer che egli sembra ignorare il teatro contemporaneo, in cui ancora il divertimento non è fornito industrialmente e si ha sempre un confronto diretto fra spettacolo e pubblico. Ma sarebbe un'osservazione oziosa. Il Mayer è corretto nell'ignorare il teatro di oggi per la ricerca sociologica che gli interessa, perchè esso non ha ormai più un pubblico universale, ma un pubblico specializzato. Il paragone giusto sul piano dello spettacolo è esattamente quello che egli fa, non fra teatro del passato e teatro di oggi, ma fra teatro del passato (proprio di quei periodi del passato in cui ebbe il massimo valore come spettacolo, prima che il tempo ne decantasse la poesia che ancora oggi possiamo apprezzare) e il cinema contemporaneo. Le differenze che si riscontrano sia nella natura del pubblico che in quella dello spettacolo attestano un'evoluzione le cui tendenze non possono, sotto alcuni aspetti non allarmarci, in quanto sembrano condurre a una crescente anonimità e passività da un lato e a una crescente obbedienza a leggi puramente economiche dall'altro.

I capitoli di documentazione si fondano sulle ricerche ed osservazioni dirette fatte dal Mayer in diversi settori. Le prime si svolsero entro i club cinematografici per l'infanzia di cui in Inghilterra esistono due reti, l'Odeon (retta dalla Rank Organisation) e la Gaumont. I risultati a cui il Mayer giunse, specialmente per il circuito Odeon, furono nettamente negativi. Egli potè constatare che i film programmati erano spesso inadatti ai bambini, che ad essi venivano offerti

non di rado gli scarti della produzione per adulti, e che i responsabili della scelta e della distribuzione dimostravano una incompetenza, una leggerezza e perfino una ignoranza (non avendo talvolta nemmeno visto i film di cui autorizzavano la circolazione) che li squalificavano per il loro compito.

Il Mayer auspicava perciò che venisse introdotta in questo campo « la cooperazione » effettiva e non soltanto apparente degli studiosi di scienze sociali, degli educatori, degli psicologi e infine, non ultimi in ordine d'importanza, dei fanciulli stessi. E se tale cooperazione non è cercata volontariamente, lo Stato deve imporla. Qui evidentemente si ha un caso dove un monopolio economico crea, sotto il manto della « libertà d'impresa », certe attitudini mentali che, nella forma attuale, sono dannose all'insieme della comunità. (Notiamo incidentalmente che non fa meraviglia che il Rank, con una formula blanda, tipicamente inglese, definisse gli studi del Mayer « di nessuna utilità pratica per l'industria »: si apprezzerà semmai il delicato umorismo della situazione).

E' chiaro che questo capitolo è uno di quelli che meno si prestano ad applicazioni italiane, mancando in Italia l'equivalente dei circuiti Odeon e Gaumont per l'infanzia. Avere delle organizzazioni a carattere nazionale da criticare in questo campo è già un enorme vantaggio rispetto al nulla che noi ci troviamo di fronte (a meno che non si voglia considerare qualche cosa il limite negativo dei sedici anni posto a certi film; i rari « matinées » cinematografici e gli ancor più rari « cinema dei ragazzi » che si possono trovare in qualche grande città). Comunque, questo stesso fatto umiliante di essere a zero o quasi può evitarci molti passi falsi se avremo l'accortezza di studiare a fondo l'esperienza degli altri che sono partiti prima di noi. In questo senso le analisi e le osservazioni che il Mayer faceva dodici anni fa sul cinema per fanciulli in Inghilterra, possono esserci fonte di suggerimenti preziosi.

Le visite ai cinema per ragazzi dei circuiti Odeon e Gaumont dettero modo al Mayer di osservare le reazioni dirette dei piccoli spettatori che, come è stato notato da vari psicologi, sono molto più spiccate, spontanee e meno controllate che negli adulti. Anche il Mayer conferma la grandissima impressione che i fanciulli ricevono da scene singole, mentre sono incapaci di valutarne la posizione funzionale nell'insieme del film. Il significato generale di un film è qualcosa di astratto a cui essi non sanno giungere; rispondono invece, intensamen te, a stimoli immediati e concreti. Fra i frequentatori degli stessi cinema il Mayer distribuì dei questionari che seguivano, con opportuni adattamenti lo schema del questionario ideato dall'americano Herbert Blumer (4) che fu il primo iniziatore di questo genere di ricerche col suo « Movies and Conduct », del 1933.

I questionari del Mayer miravano a stabilire le preferenze del pubblico infantile e ad accertare se i film da essi visti esercitassero un'influenza sulla loro vita psichica in genere e sul loro comportamento in particolare. L'attendibilità dei risultati riguardo al primo punto è opportunamente limitata dal Mayer (sebbene dai questionari esaminati sia emersa una graduatoria di preferenze abbastanza chiara), perchè, come egli giustamente nota, tali preferenze si esercitano, ovviamente, sui prodotti esistenti sul mercato: un mercato singolarmente

[4] H. Blumer: *Movies and Conduct;* Payne Fund Series, 1933.

povero e disadatto. Sono quindi risultati che possono avere un valore indicativo, ma non mai normativo ed assoluto. Un peso molto maggiore hanno i dati che sono stati raccolti sull'influsso del cinema nel campo psichico e del comportamento. La grande prevalenza delle risposte affermative ha un'eloquenza che non si può sottovalutare.

L'uso dei questionari come strumento di ricerca non soddisfa però completamente il Mayer. Egli trova che essi provocano un certo impaccio, specialmente nei ragazzi che, quanto più sono piccoli, tanto più si trovano imbarazzati a riempirli. C'è inoltre sempre da temere l'intervento, soccorrevole per il ragazzo ma disastroso per il sociologo, di qualche adulto; come pure c'è da temere, data la netta configurazione delle domande, che il ragazzo, inconsciamente, cerchi di azzeccare la risposta che potrà tornare più gradita all'investigatore, a tutto scapito della sincerità. Lo stesso pericolo, sebbene attenuato dall'abilità dell'investigatore può presentarsi nelle interviste.

Nell'insieme, il metodo che il Mayer sembra preferire, tanto che, dopo averlo provato sui ragazzi non ha esitato a estenderlo agli adulti è quello del « componimento » in relazione al film. Egli cerca così di ottenere dagli spettatori una specie di *autobiografia* cinematografica. I primi esperimenti furono fatti in una scuola secondaria femminile di Hampstead in diverse classi, in modo da coprire diversi gruppi di età. Ogni alunna nel suo tema doveva parlare di qualche film che le era particolarmente piaciuto o dispiaciuto, specificandone i motivi. Il Mayer riporta i testi così ottenuti, che sono interessanti, e li fa seguire da un ancor più interessante commento, da cui vale la pena di stralciare alcuni passi. La critica principale fatta da fanciulli e adolescenti è generalmente che essi non erano riusciti a capire il film. Perchè un film piaccia e sia capito in quegli anni bisogna che il fanciullo possa immedesimarsi del tutto o in parte con gli attori, cioè il film deve essere in conformità con l'esperienza dell'adolescente. La differenza fra bambini e adolescenti a questo riguardo consiste nel fatto che i bambini, approssimativamente fino a nove o undici anni, tendono a immedesimarsi con individui. Questo si nota specialmente nei bambini molto piccoli, quando nei loro giochi fanno la parte di « mamma » e di « babbo »; anche la grande eccitazione durante scene d'inseguimento o di battaglia in cui è coinvolto il protagonista dimostrano un certo grado d'immedesimazione.

La sfera d'immedesimazione di un adolescente è più vasta; si tratta ora di occupare un posto immaginario in un gruppo sociale. Coll'immedesimazione, con un estendersi dei suoi interessi e con l'imitazione, l'adolescente impara a definire la sua posizione in seno al più vasto mondo degli adulti. Un periodo di conflitto è allora inevitabile, ma dal conflitto sorge la costruzione; anzi, è un conflitto necessario per la costruzione. Quale funzione ha il cinema per aiutare l'adolescente a risolvere le sue difficoltà? O gli offre solo tre ore di « evasione » dai suoi problemi? Dai documenti di Hampstead il Mayer deduce che almeno le allieve di quella scuola chiedevano al cinema un aiuto per « costruire » la loro vita e non soltanto uno svago. Una delle ragioni addotte più frequentemente per la preferenza data a un determinato film è il suo « realismo ». Anche se è difficile e forse impossibile delimitare il preciso significato di questo termine per co-

loro che lo usano, è evidente una cosa, e cioè che le giovanette di Hampstead, andando al cinema, non volevano affatto perdere di vista la realtà. L'effetto morale del cinema in questa età può dunque essere cospicuo, sia in bene che in male.

Anche i dati raccolti da Herbert Blumer nel 1933 per la serie « Youth and the Movies » del Payne Fund, che hanno rivelato molti fatti emotivi, al terrore alla disponibilità erotica provocati dai film, e che erano stati ottenuti anch'essi mediante « autobiografie », ribadiscono nel Mayer la convinzione che « in un modo o nell'altro i film possono influire molto nel fornire schemi di condotta, stimolare l'immaginazione e determinare concezioni della vita. Sono un fattore molto più importante sulla scena della società contemporanea di quanto intendano coloro che li considerano semplicemente come mezzo di una temporanea evasione della durezza o dal grigiore dell'esistenza quotidiana».

E' inoltre da notare che anche la pura « evasione » (per quegli spettatori, specialmente adulti, per i quali si attua) non è un fatto moralmente indifferente ma può essere gravemente negativo. Tali « evasioni » finiscono col creare un'abitudine di fuga dai problemi della vita, con lo snervare e rendere inadatti a risolverli. Uno psicologo moderno, Samuel Loewy (5), citato dal Mayer che ne riporta addirittura diverse pagine in appendice, giudica che « i film, se soddisfano la psiche per un paio d'ore, agendo come una bevanda alcolica o una droga sedativa, possono però gettare nella mente il seme addizionale di desideri irraggiungibili, invece di risolvere le difficoltà ».

Ma ritorniamo alle ricerche dirette del Mayer. Per procurarsi materiale di studio sugli adulti, egli, cessata la cooperazione del Rank, si rivolse, come si è detto, alla rivista *Picturegoer* che lanciò ai suoi lettori un invito a rispondere sui seguenti punti: 1 - Siete mai stati influenzati da film riguardo a decisioni personali? (amore, divorzio, maniere, moda, eccetera). Potete darne esempi? 2 - I film sono mai comparsi nei vostri sogni?

Le risposte che vennero furono in tutto sessantotto e il Mayer riporta anche queste per intero, come i componimenti delle scolare di Hampstead. Mentre in quel caso si aveva una certa uniformità di livello e di sfondo culturale (piuttosto elevato, poichè si trattava di una scuola progressista, frequentata da famiglie di una borghesia abbastanza colta) che circoscriveva, a detta dello stesso Mayer, la portata dell'esperimento, in questo secondo caso si ha una varietà molto maggiore e senza dubbio molto più esemplificativa. Sono parecchie le condizioni sociali, come sono parecchie le età qui rappresentate. E tuttavia, sebbene il Mayer cercasse il pubblico adulto, troviamo anche qui una grandissima maggioranza di adolescenti (il 42,6% delle risposte proviene da persone al disotto dei venti anni, un altro 22 % da persone fra i venti e i venticinque).

Da un punto di vista sociale, sebbene non manchino i lavoratori manuali e ci sia qualche professionista, la maggioranza delle risposte proviene da quelle che il Mayer chiama « le nuove classi medie » e che analizza in un bel saggio riportato in appendice; cioè quelle categorie che vivono ai confini del proletariato e della borghesia classicamente intesi; che partecipano del primo quanto a insicurezza economica e della seconda quan-

[5] S. Loewy: *Man and His Fellowmen*, Kegan, Paul, Trench, Trubner and Co, London, 1944.

to a mentalità e aspirazioni, e che sono un portato della fisionomia sempre più tecnica e burocratica dello Stato moderno.

Naturalmente il Mayer non ne trae illazioni di carattere universale: la sua inchiesta si è svolta tra il pubblico di una particolare rivista, anzi fra quella parte del pubblico che aveva abbastanza desiderio di collaborare con lui e abbastanza confidenza con la penna da rispondere al suo appello. Tuttavia il netto prevalere dell'interesse per il cinema in certi gruppi non può mancare di significato (un significato di cui, come nota il Mayer, l'industria si dimostra ben consapevole per i suoi scopi immediati).

Più che l'analisi quantitativa, al Mayer interessa l'analisi qualitativa del suo materiale. In ciò egli è in contrasto con una tendenza diffusa specialmente in America, che sembra proporsi come scopo supremo l'elaborazione di perfette statistiche. Fra i dati qualitativi emersi dal suo studio, il più grave e importante è senza dubbio quella sorta di « conformismo » cinematografico per cui uno spettatore, mentre crede di scoprire dei tratti della propria personalità fisica o morale in un dato personaggio-attore, e conseguentemente di valorizzarli attraverso l'imitazione, in realtà si svuota e spersonalizza a favore di uno stereotipo. Ma altri punti degni di nota appaiono dai testi, come l'influsso dei film sulla lettura di libri, sull'interesse per la musica, sul lessico, sul frasario, eccetera. Molto spesso si tratta di campi inesplorati, e il punto d'arrivo del Mayer è qualche domanda la cui risposta potrebbe venire solo da psicologi particolarmente qualificati per un lavoro nel settore dello spettacolo. Si noti che per il Mayer, che deplora le lacune dell'attuale psicologia in questo campo, la qualificazione non dovrebbe consistere in un'accentuata specializzazione, ma in una visione unitaria dei problemi umani. Cito una frase illuminante del suo capitolo conclusivo: « Mi sembra che solo se riscopriremo l'unità della psicologia e dell'etica, della sociologia e della filosofia, che era un fatto ovvio nell'Europa di Atene, di Tommaso d'Aquino e di Pascal, potremo dare una formulazione nuova ai nostri schemi di valori contemporanei e così, forse, trovare una guida per quanti, come noi, sono smarriti nell'attuale deserto ».

Queste parole al termine di un'indagine cinematografica — un argomento che tanti santoni della cultura moderna considererebbero secondario e frivolo — ci richiamano alla memoria un altro passo letto in un altro libro essenziale per capire la posizione del « divertimento » nella società di oggi, « Radio, Television and Society » di Charles A. Siepmann (6). E il passo in cui l'autore definisce il perfetto critico della radio: « un intelligente critico della radio è insieme uno studioso di scienze politiche e sociali, uno psicologo, un educatore e un filosofo ». E questo dimostra che proprio partendo dai problemi dello spettacolo si possono raggiungere, o per lo meno postulare, delle sintesi fondamentali per la cultura moderna. In nessun altro campo, infatti, si rivela così immediatamente la necessità di tener conto, simultaneamente, di più aspetti ed elementi che s'impongono tutti con uguale importanza (e che sono quelli accennati sia dal Mayer che dal Siepmann). Perciò in nessun altro campo si manifesta meglio l'insufficienza delle singole specializzazioni, finchè ognuna rimanga chiu-

6 Charles A. Siepmann: *Radio, Television and Society*; Oxford University Press, New York, 1950.

sa in sè. Se si vuol raggiungere qualche cosa, diverse forme di attenzione e diverse specie di ricerca devono cooperare e convergere, abbattendo le fittizie barriere.

Il libro del Mayer è quindi importante non solo per il bilancio che fa di un settore del pubblico cinematografico britannico in anni ancora abbastanza vicini a noi, ma soprattutto per le vastissime prospettive che apre. E' infatti seguendo queste prospettive che si potrà portare il film su un piano socialmente più valido di quello di « sottoprodotto della nostra civiltà industriale », come, con un pessimismo che ci fa ricordare Theodore Adorno lo definisce a un certo punto lo stesso Mayer. E solo così esso potrà diventare qualcosa di meglio del « mucchio d'immagini frante su cui batte il sole » che, con significativa citazione dell'Eliot della « Terra Desolata » il Mayer ha posto a epigrafe del suo libro.

MARGHERITA GUIDACCI

Altre riflessioni sul Mayer

Ricerche del genere di quelle del Mayer devono sempre essere in atto, non consentono mai di riposare sugli allori. Cambia il « contenuto » dei film (determinabile attraverso un preciso metodo stabilito da Edgar Dale) e cambia l'atteggiamento emotivo degli spettatori.

Vi sono indubbiamente delle *costanti* (e il Mayer ne ha individuate alcune) ma proprio per poterle reperire, bisogna avere sotto continuo controllo le *variabili*. Lo stacco di dieci anni è evidente fra il materiale esaminato da Herbert Blumer e quello esaminato dal Mayer. E' certo che raccogliendo oggi altro materiale il Mayer noterebbe altrettanto stacco fra il più recente e quello raccolto da lui stesso dodici anni fa.

La generazione esaminata dal Blumer nel '33 aveva conosciuto il cinema in un'età cosciente, lo aveva visto entrare nella sua vita come una nuova meraviglia (si pensi come era recente, ad esempio, l'introduzione del sonoro).

La generazione esaminata dal Mayer nel 1945 è già in gran parte « movie-made », influenzata dal cinema fin dalla nascita. In essa il cinema è stato sempre un ingrediente consueto e normale dell'esistenza. Sono abbastanza numerosi quelli che raccontano, nelle loro « autobiografie » per *Picturegoer*, di essere stati portati al cinema per la prima volta in braccio alla madre, quando avevano poche settimane. Così l'esperienza di un ambiente, di un'atmosfera cinematografica — se non di un contenuto — si confonde per loro con le impressioni della primissima infanzia. Si può dire che hanno conosciuto di pari passo la vita reale e la vita come è presentata sugli schermi.

Oggi sta sorgendo una nuova generazione « movie-made »: i lattanti che imparano a conoscere il technicolor, il cinemascope, il vistavision, il suono stereofonico, eccetera, in braccio alle mamme che conobbero a loro volta la perfezione del bianco e nero o i primi berci del sonoro in braccio alle attuali nonne.

Esiste — a parte il fattore « abitudine » nell'individuo — una *assuefazione della specie* in materia cinematografica (o in genere di quelli che sono chiamati i *mass-media* i mezzi di comunicazione di massa?). Se sì, quali sono i suoi riflessi psicologici, morali e sociali? Qui entriamo evidentemente in una zona di ipotesi, di domande per ora senza risposta. Si intuisce tuttavia facilmente che in essa proprio le « variabili » possono avere una funzione di primo piano, dando

eventualmente una particolare colorazione ed un ulteriore significato alle stesse « costanti ». Perciò simili ricerche richiedono un continuo ed imponente lavoro di aggiornamento. Proprio perchè il materiale su cui esse si esercitano invecchia presto, la ricerca stessa non invecchia e non deve invecchiare mai!

Altre osservazioni possono essere fatte sui metodi usati dal Mayer. Egli orienta, come si è visto, le sue preferenze verso un tipo d'inchiesta rivolto a ottenere delle « autobiografie » di spettatori cinematografici.

A questo scopo fa dare degli appropriati temi in classe in una scuola e fa lanciare un appello dalla rivista *Picturegoer* ai suoi lettori.

A me sembra che il metodo usato abbia un valore diverso nei due casi.

Nel caso della scuola il componimento appare veramente il mezzo migliore, di gran lunga preferibile al questionario. Ciò avviene anche per altre ragioni oltre a quella addotta dal Mayer, della difficoltà che i ragazzi hanno a riempire questionari. Una di queste altre ragioni è, ad esempio, la familiarità che gli scolari hanno con le composizioni: un esercizio che rientra nel quadro delle loro normali attività scolastiche e che essi sono in grado di affrontare con serenità e naturalezza. Essi infatti considerano, con ogni probabilità, il tema sul cinematografo alla stessa stregua degli altri temi, e perciò in una prospettiva emozionalmente giusta, senza annettergli troppa né troppo poca importanza e trovare in questi eccessi dei motivi di deformazione. Ma gli adulti, per i quali fare un componimento non è più un affare di ordinaria amministrazione, possono facilmente peccare in un senso o nell'altro. Per scrivere bisogna maneggiare la penna, e, passati gli anni della scuola, questa diventa per molti uno strumento che mette soggezione e paura.

C'è da supporre che la maggior parte del pubblico cinematografico adulto, almeno qua in Italia, e specialmente nelle aree rurali, sarebbe refrattaria a questo genere di inchiesta. Lo stesso Mayer, nel suo esperimento britannico, ha avuto soprattutto risposte da componenti delle « nuove classi medie » — in massima parte impiegati. E se questo dimostra la presa e il fascino che il cinematografo ha sul ceto impiegatizio dimostra anche, più semplicemente, che fra i lettori di *Picturegoer* sono stati soprattutto gli impiegati quelli che se la sono sentita di rispondere. Questo prova non solo che avevano interesse per il cinema, ma anche che non si peritavano a scrivere. Occorrevano infatti entrambe queste premesse psicologiche e non la prima soltanto, perchè la risposta venisse. Ora, è abbastanza ovvio che, a parità d'interesse per il cinema, si sia deciso a raccogliere lo appello di *Picturegoer* piuttosto un impiegato che uno scaricatore del porto.

Ma il fatto « composizione » non ha solo una ripercussione sull'andamento quantitativo delle indagini (che il Mayer, dal suo punto di vista, potrebbe anche trascurare, poichè egli si occupa di uno studio « qualitativo » dei casi): esso influisce anche, in maniera più o meno forte, sulla qualità dei casi studiati. Esprimersi per scritto non è sempre facile; e quando uno non riesce a dire le cose come vuole, le dice come può: a volte con un notevole scarto di approssimazione. Oppure si può esser tentati a deformazioni in senso, per così dire, creativo: scegliere e accomodare i dati della realtà in modo da inventare un proprio personaggio. Molti fra i docu-

menti giunti a *Picturegoer* portano i segni di questo, sia pure inconscio, travestimento esibizionistico.

Per queste ragioni mi sembra che fra gli adulti la fredda obbiettività dei questionari sia, in fin dei conti, preferibile come strumento generale di indagine. Si cercherà semmai in un secondo tempo di sorprendere lo spettatore «col cuore in mano» mediante interviste, in cui la sensibilità e l'intelligenza dell'intervistatore agiranno da correttivo ogni volta che tentasse d'insinuarsi qualche fattore imponderabile di falsificazione.

E' vero che anche l'intervista diretta (che è stata pure largamente praticata dal Mayer a complemento degli altri metodi) presenta le sue incognite, che in essa sono, anzi, di un duplice ordine, derivando dalla personalità dell'intervistato e da quella dell'intervistatore!

Siamo alle prese con una materia sfuggente; con strumenti di misurazione ancora approssimativi, in ciascuno dei quali la presenza di un pregio è controbilanciata da specifici difetti; e per di più, siamo talora di fronte all'impossibilità di farli funzionare in certe aree di cui invece sarebbe vitale la conoscenza.

Uno scacco del genere è registrato dallo stesso Mayer a proposito di un cinema che dava «matinées» per fanciulli nella zona proletaria di North Paddington. Incoraggiato dai componimenti ottenuti in una scuola secondaria di Hampstead, il Mayer cercò d'indurre questi ragazzi (che avevano fatto solo le elementari ed ormai lavoravano o erano in attesa di lavoro) a fare anche loro dei componimenti sulle loro preferenze o antipatie in materia di film. Ma, sebbene avesse fatto addirittura offrire dei premi attraverso i gestori del cinema, gli vennero presentati solo sei componimenti, e questi così scheletrici e tirati via da avere ben poca utilità positiva.

'E' evidente che un questionario sarebbe andato ugualmente a vuoto; e che anche basarsi solo su interviste, senza alcuna pezza d'appoggio (a parte l'enorme quantità di tempo e di equipaggiamento che sarebbe occorsa) avrebbe potuto essere aleatorio. Eppure sarebbe stato sociologicamente più importante conoscere il pensiero dei ragazzi di North Paddington che quello delle ragazzine di buona famiglia di Hampstead.

I problemi della sociologia del film sono veramente immensi, e per uno che ne viene risolto ce ne sono almeno altri dieci che spuntano. Ma proprio per questo — in attesa che il cinema moderno abbia il suo filosofo, così come il teatro ateniese ebbe l'attenta considerazione di Aristotele — è importante tentare e sperimentare; e meritano tutta la nostra gratitudine coloro che come il Mayer, con gli scritti e con l'esempio, ci hanno insegnato che nella giovane disciplina della sociologia dello spettacolo, l'importante, almeno per ora, non è «andare comodi» ma «andare avanti».

M. G.

* * *

RAUL ROSSINI: «*Questioni di diritto cinematografico*». Ed. Rassegna di diritto cinematografico, Roma, 1958.

La Rassegna di diritto cinematografico ha pubblicato il volume «Questioni di diritto cinematografico» di Raul Rossini.

Il titolo stesso del libro indica già il contenuto e la natura dell'opera. Cioè l'autore non si è proposto di trattare sistematicamente un testo di diritto cinematografico, dando alle va-

rie discipline che vi convergono sistematica elaborazione, nè ha voluto fare il solito manuale-guida per coloro i quali operano nel settore cinematografico; ha voluto invece affrontare problemi poco noti, ha cercato di porsi casi pratici ed ha tentato di risolverli sulla base non solo di un severo ragionamento giuridico, ma anche con l'ausilio di decisioni giurisprudenziali, specialmente del Consiglio di Stato.

Nel volume sono stati affrontati problemi delicatissimi, quali la legittimità del Decreto del Presidente del Consiglio per l'apertura di sale cinematografiche, la natura giuridica del nulla osta per l'apertura di dette sale, la natura giuridica dell'abbuono spettante all'esercente di cinema ai sensi dell'art. 14 della legge 29 dicembre 1949 n. 958, e questioni attinenti al diritto d'autore, quale la protezione dell'interprete cinematografico o questioni inerenti al soggetto cinematografico.

Il volume nel suo complesso è di estrema utilità per tutti coloro che si interessano di cinema, perchè rivela aspetti che spesso sfuggono all'occhio superficiale circa problemi che meriterebbero un più approfondito esame sia in campo dottrinario che in sede legislativa. Il volume contiene materia per più ampi studi, e la enunciazione tematica — che risponde ai più sani principi della dottrina giuridica — può eccitare cultori di diritto e soprattutto l'autore ad impegnarsi in un lavoro di indagine più profondo, tanto più che questa sua fatica ne contiene tutti gli elementi.

Il mondo del cinema ha bisogno di chiarezza giuridica e perciò l'opera di Rossini, anche sotto quest'aspetto, va dovutamente apprezzata quale contributo al progresso di questo settore.

LEONARDO FIORAVANTI

DINO VILLANI: « *Come sono nate undici Miss Italia* ». Editoriale Domus, Milano, 1957.

Questo non è, a rigore, un libro di cinema. Eppure una rivista di cinema non può ignorarlo, in quanto esso reca un contributo di prima mano alla conoscenza di un vistoso fenomeno di costume, il quale con il cinema ha avuto ed ha rapporti abbastanza stretti. (Il Villani è un « re » della pubblicità ed è stato il promotore e, per lungo tempo, l'animatore di una iniziativa le cui proporzioni e risonanze sono andate ben oltre le presumibili previsioni iniziali). Non trovo modo migliore di spiegare in cosa consista l'utilità del libro del Villani che quello di trascrivere la conclusione della prefazione che Orio Vergani ha scritto per esso: « Egli narra qui la storia di non so quante *annate* di Miss Italia: la storia di non so quante vendemmie alla ricerca del grappolo che avrebbe poi inebriato il mondo. Racconta questa storia senza rivelare le proprie preferenze, e probabilmente anche le sue delusioni quando scopriva che era difficile far coincidere la bella immagine vivente alla bella regola di morale e di intelligenza che egli segretamente proponeva. Il suo libro, che tanto poteva esserlo, è tutto fuorchè frivolo e compiaciuto. E' un documento preciso e sereno che consiglio di conservare per chi voglia avere in archivio, tutte in regola, le carte di un'avventura che rientra nella storia del nostro costume, e, data la fama raggiunta da alcune Miss, nella storia del costume di tutto il mondo in questo nostro secolo ».

Per strano che possa sembrare, il Villani, come osserva anche Vergani, ha recato nella propria impresa una ammirevole dose di candore. E tale candore si ritrova nel volume, scritto alla buona, senza pretese letterarie,

ma con dovizia di informazioni e di aneddotica, utile, come si diceva, sotto il profilo della testimonianza di costume. Il Villani ama riandare alla lunga serie dei suoi concorsi come ad una serie di grosse feste di famiglia, con i loro incidenti ora buffi ora quasi drammatici, ma destinati a finire in più o meno clamorose bolle di sapone. Egli ama descrivere le « sue » ragazze come delle figliuolone quasi tutte animate da spirito sportivo e da innocente euforia. Dei sentimenti meno degni, delle ambizioni più sfrenate egli ritiene depositarie le madri. E forse non ha torto, come può testimoniare chi abbia familiarità con la maggior parte delle « madri del cinema italiano », sulle quali un giorno o l'altro una penna malefica, dovrà pur scrivere il libro che si meritano. Certo qua e là viene il sospetto che il candore che gli è connaturato abbia fatto velo al Villani ed abbia conferito al suo quadro una patina idillica che può lasciare perplessi. Ma in fondo dalla sua narrazione, cui le illustrazioni offrono un contrappunto spesso eloquente, emerge l'immagine di una « Italia piccola » chiassosa ed inguaribilmente provinciale, l'Italia della beffa del « governo esule » sammarinese architettata da Rendina e compagni, l'Italia della « rivolta » contro le decisioni della giuria avverse alla Pampanini, l'Italia delle bizze e delle carte bollate di Ornella Zamperetti, dopo il trionfo di Fulvia Franco al grido di « Viva Trieste! ». L'Italia ubertosa delle maggiorate: un'Italia che non è difficile riconoscere per vera e per nostra.

G. C. CASTELLO

* * *

« Il grido » di Michelangelo Antonioni, a cura di ELIO BARTOLINI, Cappelli editore, Bologna, 1957.

Una volta tanto il cammino relativo alla concezione e realizzazione di un film è stato ripercorso — ai fini della compilazione di un volume per la collana « Dal soggetto al film » diretta da Renzo Renzi — da un collaboratore del film stesso, anzi che da un giornalista. Si tratta di una soluzione che presenta ad un tempo vantaggi ed inconvenienti: un collaboratore, specie un collaboratore essenziale quale è uno dei tre sceneggiatori (tale è la posizione del Bartolini), non può non godere, rispetto al giornalista di un minore distacco rispetto all'opera. D'accordo che i volumi di questa collana non vogliono rispecchiare una presa di posizione critica rispetto al film, ma vogliono, giustamente, limitarsi ad essere raccolte di documenti, di materiale proposto all'attenzione del critico e dello storico. Ma è chiaro che alla naturale obiettività di tali documenti un coautore del film non potrà non aggiungere una sfumatura particolare di adesione, di affetto per l'opera cui ha decisivamente collaborato. (Vero è che in genere, anche quando il lavoro di compilazione viene affidato ad un giornalista, il direttore della collana usa scegliere — e non sapremmo dargli torto — una persona che nutra per quel dato regista o quel dato film uno spiccato interesse). Queste osservazioni non vogliono comunque avere che una portata generica e non intendono specificamente riferirsi all'operato e alla posizione del Bartolini nei confronti del *Grido*.

A vantaggio del Bartolini torna comunque il rovescio della medaglia, e cioè il fatto che una persona la quale abbia contribuito alla nascita di un film è stata in grado di seguirne la storia più da vicino di quanto non riesca a fare la maggior parte dei giornalisti incaricati di un compito del

genere. Questi sono il pro e il contro di massima. In pratica, diremmo che la circostanza di essere stato compilato dal Bartolini ha influito sulla natura del volume piuttosto limitatamente, sia dal punto di vista positivo sia dal punto di vista negativo. Potremmo tutt'al più osservare che, in conformità con i suoi interessi e la sua indole di scrittore, il Bartolini ha riservato quasi tutto lo spazio messo a sua disposizione alla documentazione dell'evoluzione subita dal racconto, dal soggetto alla sceneggiatura definitiva, attraverso le diverse scalette. Si tratta, del resto, del materiale di base per volumi del genere, di quello che più conta e più può rivelare.

Ai vari aspetti della realizzazione il Bartolini ha dedicato, come è comprensibile da parte sua, ben più sommaria attenzione, limitandosi, sostanzialmente, ad allineare alcune testimonianze di attori e a riferire circa la scelta dei luoghi in cui il film è stato realizzato. Ciò provoca l'impressione di una minore ricchezza del volume rispetto ad altri della stessa collezione, ma occorre considerare che la natura stessa di un film come *Il grido* giustifica ampiamente una soluzione del genere.

G. C. CASTELLO

* * *

« La diga sul Pacifico » di René Clément, a cura di ALDO PALADINI. Cappelli editore, Bologna, 1957.

Sui meriti della collana « Dal soggetto al film » diretta da Renzo Renzi è inutile ripetersi, specie per quanto riguarda il nitore di realizzazione che l'editore Cappelli ha assicurato all'iniziativa. Mette piuttosto conto di avvertire del fatto, d'altronde ovvio, che l'interesse offerto dai volumi non può essere eguale, quale che sia la natura del film. Opere come *Giulietta e Romeo, Senso, Guerra e pace, Le notti bianche* — pur trovandosi su piani diversi — si prestano ad un'indagine fruttuosa sul piano dei raffronti letterari, dei riferimenti culturali, eccetera. Opere come *Il tetto,* come *Le notti di Cabiria* si prestano ad illustrare concezioni del cinema e metodi di lavoro basati per larga parte sull'osservazione della realtà contemporanea più bruciante, sull'inchiesta, eccetera.

Ora, un film come *La diga sul Pacifico* offre, al confronto, stimoli ben inferiori. La sua fonte letteraria è assai meno illustre, le sue ambizioni sono di natura sopra tutto spettacolare (come quelle di *Guerra e pace,* ma quest'ultimo film aveva pur dietro di sé Tolstoi, l'epopea napoleonica e via dicendo). Né bisogna lasciarsi troppo ingannare dalla firma di René Clément, regista di grande talento, che qui non ha affatto smentito il proprio superiore mestiere, ma si è sostanzialmente incanalato entro quei binari di « hollywoodismo » spettacolare, sia pur sorretto da un gusto europeo, che gli sono evidentemente stati indicati da Dino De Laurentiis. Il pericolo di un volume dedicato ad un film del genere è quindi quello di risolversi, più che altro, in una illustrazione delle difficoltà logistiche, organizzative, tecniche superate (invero notevoli), in una elencazione di dati, pur sempre utili, ma di interesse limitato, in una registrazione di curiosità più o meno « extravaganti ».

Con questo non si vuol dire che dalla collana debbano andare esclusi volumi del genere. Si vuol soltanto avvertire che non è sufficiente la firma di un regista a far ritenere un film dotato di una importanza tale da giustificare lo sforzo editoriale. Si vuol anche suggerire l'opportunità di va-

riare, nei limiti del possibile, lo schema dei volumi, al fine di rendere meno evidente la sproporzione di interesse dall'uno all'altro, e di sottolineare più esplicitamente la differenza che passa tra un film « di regista » ed un film « di produttore ». Quale è indubbiamente *La diga sul Pacifico*. In fondo, in casi come questo, l'ideale sarebbe forse un volume scritto in prima persona dal produttore, con convenienti appendici informative. Ma non ci nascondiamo che, per ottenere ciò, sarebbe necessaria, da parte dell'interessato, una buona volontà e, anche, una spregiudicatezza (possibilmente autocritica), che non sappiamo quanti produttori italiani possiedano.

G. C. CASTELLO

IL PUBBLICO NON HA MAI TORTO

Autobiografia di
ADOLPH ZUKOR

in collaborazione con **DALE KRAMER**

(continuazione del Cap. XV)

Appena venni a conoscenza delle voci su Doug e Mary, mi recai a vedere mamma Pickford, che era al corrente di tutto; essa mi confermò che la figlia era molto innamorata di Doug. Nella mia mente in quel momento mi domandai: quanto bene vorrà Doug a Mary? Dato che il fatto di corteggiare una regina avrebbe potuto anche sollecitare il suo spirito romantico. « Il più piccolo accenno ad uno scandalo può rovinare la carrierà di Mary — dissi alla madre — mentre Fairbanks sopravviverebbe. Dopo tutto, niente di veramente grave sta succedendo o potrà accadere fra loro e il pubblico potrà perdonare un baldo giovane come Doug. Ma il pubblico si è affezionato a Mary in modo diverso, quasi fosse una sorella o una figlia e da lei esso si attende molto di più: se Mary ingannasse la fiducia del súo pubblico, questi la punirà ». Charlotte mi dette ragione aggiungendo di avere detto la stessa cosa a Mary. Nessuno di noi si era dimenticato che questa aveva disobbedito la madre fuggendo con Owen Moore e se Mary si era innamorata di Doug e lui di lei, sapevamo bene che essa lo avrebbe sposato anche se ciò poteva rovinare la sua carriera in modo definitivo. Credo fosse un'ironia del destino che Mary non potesse interpretare sullo schermo quel carattere indomabile che era parte della sua natura. Se i due erano veramente decisi a sposarsi, sarebbe toccato a Charlotte Pickford e a me di far del nostro meglio perchè la carriera di Mary non venisse travolta.

« Sta bene — dissi mentre mi alzavo per uscire — prenderò delle informazioni per sapere se le intenzioni di questo signore sono oneste ».

Charlotte si mise a ridere: « E lo chiederà a lui? »

« Certamente no; poichè senza dubbio rovescerebbe un paio di

carretti, si arrampicherebbe su di una grondaia, dal tetto salterebbe su di un albero e scenderebbe a terra con un doppio salto mortale; però io non avrei mai da lui una risposta che mi potrebbe sufficientemente soddisfare ».

Non è mai piacevole interferire nella vita delle persone. Purtroppo, ogni tanto i produttori cinematografici devono farlo e questo, penso, si possa considerare come cinica materia d'affari. Spendiamo centinaia di migliaia di dollari per costruire una « stella » e spesso altri milioni vengono coinvolti in film ancora da programmare. Naturalmente, noi lo teniamo presente e consideriamo anche il possibile danno che ne risulterebbe all'industria cinematografica. Ma un produttore deve anche preoccuparsi degli elementi umani, altrimenti, non durerà a lungo. Molto spesso, un divo non riesce a giudicare chiaramente la reazione del pubblico relativa ad un dato incidente. Dobbiamo, quindi, discutere apertamente con un attore del suo contegno. Debbo anche aggiungere che, prima di dedicarci alla nascita di una « stella », teniamo in seria considerazione il suo carattere: per esempio, il controllo delle proprie emozioni.

Mary e Doug si vedevano molto spesso e quando essi non stavano insieme, facevano delle lunghe telefonate; tutte le volte che avevo un colloquio con Mary, ci interrompeva una chiamata di Douglas. Essi credevano di comportarsi molto discretamente e a New York, qualche volta, quando andavano in automobile insieme, si camuffavano con spolverine ed occhialoni, pensando così di evitare di essere riconosciuti. E tutto questo solleticava in special modo lo spirito romantico di Fairbanks. Io non desideravo discuterne con lui, dato che qualsiasi cosa mi avesse detto non mi avrebbe convinto. Non che fosse un bugiardo, ma non si aveva mai modo di essere sicuri di quello che c'era sotto la sua esuberante apparenza. Pensavo che egli avrebbe anche potuto convincere se stesso del suo amore per Mary, mentre sotto sotto non era affatto tale. Quella che poteva giudicare meglio la cosa era Mary e alla fine ne parlai con lei. Facemmo colazione in un posto tranquillo e cominciai a parlare delle voci che correvano nell'ambiente.

« Siamo ormai al punto che qualsiasi piccolo incidente può accadere — le dissi — l'automobile può avere un guasto, per esempio, e un giornalista presente potrebbe anche riconoscervi. Sarebbe un vero disastro. Se per dannata ipotesi Owen Moore chiede

il divorzio e cita Douglas come l'amante; oppure sua moglie potrebbe farlo citando te come l'amica? Dopo tutto, sei proprio, proprio sicura dei tuoi sentimenti nei suoi riguardi? ». Gli occhi azzurri di Mary erano limpidi e sicuri come non li avevo mai visti. Mi rispose semplicemente di sì. Ed io ero certo che mi aveva detto la verità.

Le chiesi ancora: « E Fairbanks? »

« Anche lui — mi assicurò — lo so ».

« E su questo non c'è nulla da ridire — osservai — Ma, il pubblico? » Fu qui che cominciarono le divergenze.

« Il pubblico capirà — mi disse Mary —. Siamo innamorati e sinceramente, e il pubblico non potrà negarci questa nostra felicità ».

« Può anche darsi — obiettai — se tu potessi parlare a tu per tu con ognuno del pubblico, così come hai fatto con me. Ma se il pubblico si fa una cattiva opinione di voi? Se fai tanto da snobbare il pubblico, o gliene dai l'impressione, allora ti si rivolta contro ». Quello spirito indomabile che l'aveva portata al successo, le apparve sul volto: « Qualunque sia il prezzo, noi andremo avanti per la nostra strada. Questo però non significa che non prenderemo le nostre precauzioni: non snobberemo il pubblico ».

E così fu. Passarono tre lunghi anni, prima che il « regal matrimonio » potesse aver luogo. Durante quel periodo di tempo ci furono molti allarmi, ma si tennero in sordina: ad un certo punto, Owen Moore minacciò pubblicamente di procedere legalmente contro Fairbanks, che fu il primo a ottenere il divorzio; Moore poi non ne fece di nulla e finalmente si arrivò ad un divorzio fra Mary e suo marito. Dopo il divorzio, il procuratore generale li accusò entrambi di collusione e frode, ma la causa non fu mai celebrata e, nel marzo 1920, Mary e Fairbanks si sposarono. Nel frattempo, Mary ed io ci eravamo separati dagli affari. La prima schermaglia era avvenuta nel 1917 durante quella che i cronisti dell'epoca descrissero come una « grossa guerra » avvenuta in seno alla industria cinematografica. Lo scrittore Terry Ramsaye osserva, nella sua « Storia del cinema » che a quell'epoca « Zukor aveva messo nello scrigno della Famous Players-Lasky Corporation tutti i gioielli del firmamento hollywoodiano ». Ne avevamo davvero un firmamento completo ed in cima c'erano Mary e Douglas, Bill Hart e Marguerite Clarke. Quasi altrettanto pre-

ziosi, e più tardi dovevano diventarlo ancora di più, erano Pauline Frederick, Wallace Reid, John Barrymore, Ann Pennington, Billie Burke, Charles Ray, Vivian Martin, Fannie Ward, George M. Cohan, Geraldine Farrar, Jack Pickford, Louise Huff, Dorothy Dalton, Lou Tellegen, Elsie Ferguson, Julian Eltinge, Sessue Hayakawa, Enid Bennet, Mae Murray.

La prima schermaglia venne dagli esercenti sotto la guida di Tom Tally di Los Angeles e del mio antico socio Mitchell Mark di New York. Il primo circuito nazionale degli esercenti (First National Exhibitor's Circuit) venne fondato con l'intenzione esplicita di invadere il campo della produzione. Gli esercenti sostenevano che il costo del noleggio dei film interpretati dai grandi nomi era troppo alto. Io risposi loro che ciò dipendeva dal fatto che i salari dei grossi nomi erano molto alti. Il gruppo della First National esercitò subito il bagarinaggio nei salari degli attori, dal loro primo tentativo di soffiarci i grossi nomi. La nostra Casa, per difendersi, cominciò ad acquistare i cinema, spesso degli interi circuiti, e la battaglia infuriò. Il primo trofeo del gruppo degli esercenti fu Charlie Chaplin che essi conquistarono offrendogli un milione e 70 mila dollari per un contratto di otto film da due rulli. Passarono poi all'assalto di Mary Pickford, alla quale offrirono un milione e 50 mila dollari per tre film a lungo metraggio. Il contratto di Mary con la Famous Players-Lasky scadeva nella primavera del 1918. I cinque anni che seguirono alla produzione di *Un bravo piccolo diavolo* furono epici per la storia del cinema, ma nè Mary nè io eravamo cambiati ed essa, come già aveva fatto nel passato mi comunicò con franchezza l'offerta che le era stata fatta.

« Questa volta, Mary — le dissi — è una cifra troppo grossa. Non sarebbe un buon affare darti quanto desideri per farti rimanere con noi ».

Essa non rispose subito; infine esclamò: « Mi dispiace, mi dispiace ».

« Beh — le dissi — nè tu nè io possiamo lamentarci ».

« No, davvero — mi rispose, sorridendo —. Ci siamo aiutati a vicenda per quanto ci era possibile ».

Mary rimase alla First National solo per pochi mesi e poi, nella primavera del 1919, si unì a Fairbanks, Chaplin e D. W. Griffith per la costituzione della United Artists. Il progetto originale comprendeva anche William S. Hart come quinto socio, ma

egli preferì rimanere con la Famous Players-Lasky perchè si sentiva troppo amico mio per lasciarla. Al culmine del banchetto che celebrava il mio ottantesimo compleanno, il sipario si aprì senza alcun annuncio e nel mezzo al palcoscenico c'era Mary, vestita di bianco, che sembrava mólti anni più giovane dei sessanta che allora aveva. Nel caldo e nostalgico discorso che mi indirizzò, essa mi fece comprendere il suo rimpianto per aver lasciato « il riparo delle mie braccia ».

E' difficile poter dire se in tal caso la sua carriera sarebbe stata diversa. Il gusto del pubblico cambiò e il ruolo dell'ingenua cadde di moda, molto prima che Mary si ritirasse dal cinema una diecina d'anni più tardi, piena di onori e di denaro. Fui rattristato della rottura del suo matrimonio con Fairbanks quindici anni dopo, ma Mary riconquistò la propria felicità sposando Charles Rogers, più noto con il nomignolo di Buddy quando appariva nei nostri film. Nel corso del mio racconto non avrò più occasione di parlare di Mary, che però è rimasta quella donna piena di coraggio e di cuore che ho sempre conosciuto.

CAPITOLO XVI

Ma affrettiamoci a tornare nella Hollywood brulicante di attività durante la prima e seconda decade di questo secolo. La maggior parte delle persone era di umili origini e non si sarebbe mai aspettata di avere molti quattrini: mentre ormai tutti si ritrovano pieni di denaro: avendo azzeccato la vena giusta senza sapere nè come nè perchè, essi non potevano mettersi in testa che la ricchezza poteva anche dileguarsi.

Prendiamo, ad esempio, un attore od un'attrice giovani che un paio di anni prima da impiegato poteva aver guadagnato 25 o 30 dollari alla settimana: ognuno dei due ora se ne portava a casa cinquecento o mille; più del riccone del paese dove aveva vissuto prima di venire a Hollywood. Eppure, tutti si lamentavano di non essere pagati abbastanza.

Supponiamo che una ragazza avesse un discreto successo in un film, forse perchè la parte le si confaceva perfettamente; un produttore appena vedutala, le chiedeva « Hai un contratto? E, semmai puoi romperlo? ». Se la ragazza seguiva il suo consiglio, ben presto

si sarebbe sentita insoddisfatta; senza dubbio, un altro produttore le avrebbe fatto un'offerta maggiore. Più il contratto era buono, più l'offerta era grande e l'insoddisfazione cresceva in proporzione diretta.

La città era piena di agenti teatrali irresponsabili (mi ricordavano i giocatori e gli imbroglioni in un campo di cercatori d'oro) che se ne andavano in giro, pur non rappresentando nessuno, a fare offerte favolose. Ad un attore che guadagnava cinquecento dollari la settimana, un agente gli andava a dire: « Se tu fossi libero, ti potrei far guadagnare duemila dollari la settimana ». Le occasioni d'oro erano dietro ogni angolo di strada ed anche gli agenti di quel tipo riuscivano ad agguantare abbastanza, da offrirsi una vita brillante.

I nuovi ricchi hanno la tendenza di spendere il loro denaro in maniera stravagante, fino a dissipare le propire sostanze e gli abitanti di Hollywood non fecero eccezione alla regola. La nostra preoccupazione era di avere gli attori nello Studio pronti per « girare » alle nove di mattina e si doveva, spesso, chiamarli al telefono o mandarli a prendere. Li avvisavamo sempre che era essenziale essere in salute chè la macchina da presa è spietata e nessun truccatore può far sparire completamente la stanchezza e la dissipazione dal viso di un attore. Talvolta, dovevamo sospendere le riprese per un'intera giornata onde permettere al protagonista di riposarsi ed anche se questa era una decisione assai costosa, era sempre più a buon mercato di una cattiva impressione sul pubblico.

Alcuni, come Tommy Meighan, avevano i loro problemi personali ma facevano del loro meglio per risolverli; Tommy, che era divenuto tremendamente popolare nelle parti di bell'uomo robusto, era una persona fine e gentile e fra gli attori era quello più in confidenza con la mia famiglia. Era anche un bevitore periodico: quando veniva il momento di fare un film, egli metteva da parte il bicchiere fino a quando aveva finito la parte. Gli accadeva poi un qualche piccolo incidente ed improvvisamente ricominciava a bere. Per lui, e per noi, questo era ragione di dispiaceri, ma Tommy era un uomo cortese e caritatevole, sotto una apparente scorza ruvida e per questo egli rappresentò sempre un capitale attivo per l'industria cinematografica.

Non si poteva non aver simpatia per Wallace Reid, un omone piacevole che in fotografia appariva molto più magro dei suoi novanta chili. Wally aveva forse troppo denaro perchè gli potesse gio-

vare, dato che era sempre in cerca del brivido, ma non per conquistare le donne anche se queste erano in continua adorazione per lui. Una volta, mentre faceva un film a New York, ricordo che era rincorso da due o tre magnifiche attrici di teatro che Wally non degnava di uno sguardo: egli era sposato a Dorothy Davemport, una stella di allora, ed il momento più bello della serata per lui era la telefonata in California. Wally era un grande amante della vita all'aria aperta; gli piaceva andare a caccia, a pesca e, sopra tutto, guidare le macchine da corsa. Egli visse la sua vita fino in fondo; forse l'eccitazione esaurì i suoi nervi o, come fu detto da più parti, provò troppe emozioni. Divenne ben presto un morfinomane; lo mandammo via perchè riposasse e cercammo di curarlo durante le sue ormai brevi apparizioni davanti alla macchina da presa, ma continuò a declinare e morì all'età di trent'anni. La causa della sua morte non fu un segreto — sua moglie fondò un sanatorio per curare appunto gli affetti da stupefacenti — ed il pubblico arrivò alla conclusione che il vizio era cosa assai comune a Hollywood.

Charles Ray costituì un esempio dell'attore con una eccessiva opinione del proprio talento e visse come un principe indiano, mentre la presunzione lo gonfiò al di fuori di ogni proporzione. La sua principesca abitazione era conosciuta per l'enorme vasca da bagno di turchese, la tavola da pranzo pagata quindici mila dollari (nove milioni di lire attuali), e le livree della servitù. I giornali riportarono anche che la moglie non indossava mai un abito più di una volta. Strano a dirsi, Ray divenne molto popolare solo nelle parti di ragazzone di campagna. Egli veniva dalla cittadina di Jacksonville nell'Illinois ed era entrato nel cinema come comparsa, dopo una breve esperienza nei teatri di varietà e di rivista di secondo ordine. La sua faccia dolce dagli occhioni blu era forse più carina che bella.

Film tipico dell'attore fu *The Egg-Crate Kallop* con Colleen Moore, nel quale Ray aveva la parte di facchino in una ditta di spedizionieri di provincia. Colleen, figlia dello spedizioniere, era impiegata nel bar del paese. Un giorno, arriva dalla città un poco di buono, pugile di talento, che inganna Colleen, ruba un rotolo di biglietti di banca dalla cassaforte dello spedizioniere e dà la colpa al nostro eroe. Trovatosi una volta in città, il bravo Ray si cimenta in una gara di pugilato e viene messo a confronto con il « cattivo ». Egli vince alla fine l'incontro, stendendo a terra il malvagio avver-

sario con il « colpo della cassa di uova ». Provammo a dare a Ray altri ruoli, ma egli poteva recitare solo la parte del ragazzone di campagna; ciononostante, i suoi film andavano bene e pensavamo che egli avesse diversi anni davanti a se, prima che il pubblico arrivasse a stancarsi di lui. Toccò a me, come molte altre volte, cercare di fargli capire come stavano le cose nel cinema. Egli venne nel mio ufficio e, come al solito, suggerii di dare un'occhiata alle cifre registrate dai suoi film, ma queste non gli interessavano.

« Ma — gli obbiettai — hai fatto quattro film all'anno e, considerando le cifre relative al rendimento complessivo, possiamo arrivare ad una media che ci dimostrerà quanto ci puoi rendere ».

« No grazie — mi rispose — mi interessa solo lo stipendio che mi offrite ».

« Signor Ray — insistetti — lei non è un attore di primo piano, nè potrà mai essere il tipo romantico per pretendere uno stipendio elevato; lei impersona solo il contadino venuto in città e lo fa bene. Vogliamo che lei continui a farlo e le daremo il maggior stipendio possibile ».

Ray non battè ciglio. « Duecentocinquanta mila dollari all'anno — gli precisai — cinquemila alla settimana ».

I suoi occhi si spalancarono e pensai di aver combinato l'affare, ma mi ero sbagliato.

« Signor Zukor — mi disse — la sua offerta è un insulto ».

Non mi rimase che rinunciare e debbo dire che mi sentii come uno che non aveva scommesso su di un cavallo che era arrivato ultimo e Ray si era talmente montata la testa, da perdere il senso delle proporzioni. Ero sicuro che egli si sarebbe trovato nei pasticci e non volevo aver più nulla a che fare con lui. Ray ebbe il coraggio delle proprie convinzioni: dopo aver provato in diverse parti, si mise a finanziare i propri film ma imboccò una scesa precipitosa che lo obbligò alla fine a contentarsi di piccole parti.

Le stelle del cinema interessavano sempre di più il pubblico; erano nati i settimanali cinematografici ed ogni giorno i quotidiani dedicavano al cinema centinaia di colonne. Tutto questo era magnifico e noi cooperavamo dando i testi, aprendo le porte al pubblico perchè ci osservasse meglio e non potevamo, quindi, protestare se a qualcuno non piaceva ciò che vide. Molti insistevano a dire che gli stipendi nel cinema erano troppo alti, che le ricchezze portavano inevitabilmente al peccato.

La rivoluzione postbellica delle abitudini e della morale era ormai iniziata; la « maschietta » aveva già fatto la sua prima apparizione e le sottane stavano scorciandosi; evidentemente, la nuova generazione era alla ricerca dell'emancipazione e la vecchia seguiva orripilata questa rivoluzione. L'industria cinematografica fu presa nel ciclone. Il nostro primo obbiettivo, come ho già detto, era di seguire e possibilmente di precorrere i gusti del pubblico. Ed il pubblico dei cinema era formato per la maggior parte da giovani, così come lo è oggi; di conseguenza, i soggetti dei film cambiavano per seguire i tempi.

Uno dei nostri maggiori successi nel 1920, fu ad esempio il film di Cecil B. De Mille *Male and Female* (Maschio e femmina) con Thomas Meighan e Gloria Swanson e, in parti di secondo piano, Bebe Daniels, Raymond Hatton e Lila Lee. Tratto dalla commedia di J.M. Barrie *L'incomparabile Crichton*, raccontava le avventure di una nobile famiglia inglese che era naufragata con la servitù in una località selvaggia e solitaria in cui avevamo aggiunto i leoni e qualche tocco orientale che non erano previsti nella commedia. Lo svolgimento della trama narrava l'ascesa al potere del maschio più forte della compagnia, il maggiordomo, grazie alle sue capacità di risolvere le situazioni più avverse.

(continua)

Titolo originale :The Public is Never Wrong; *traduzione di VIERI NICCOLI. Copyright by Adolph Zukor,* 1953. *Ediz. originale*: *G. B. Putnam's, New York. Le precedenti puntate sono state pubblicate su « Bianco e Nero » anno XVII,, n.* 11-12 (*novembre-dicembre* 1956), *anno XVIII, nn.* 2, 3, 5, 7, 8 *e* 11 (*febbraio, marzo, maggio, luglio, agosto e novembre* 1957), *e anno XIX, nn.* 1, 3, 4 e 6 (*gennaio, marzo, aprile e giugno* 1958).

MICHELE LACALAMITA Direttore responsabile - Autorizzazione n. 2578 dell'11-3-1952
« La Nuova Grafica » - Roma - Tel. 378.441

CONCORSO NAZIONALE SOGGETTI CINEMATOGRAFICI «BIANCO E NERO»

ART. 1. — Il Centro Sperimentale di cinematografia indice ogni anno un Concorso a carattere permanente per soggetti cinematografici inediti, che si chiude il 31 dicembre. Esso è intitolato « Concorso nazionale soggetti cinematografici "Bianco e Nero" ». I premi da attribuirsi sono: al primo classificato lire un milione; al secondo classificato lire 500 mila.

ART. 2. — Il termine ultimo per l'invio dei soggetti è il 30 settembre 1958. I soggetti che perverranno dopo tale data saranno rinviati all'anno successivo.

ART. 3. — La stesura di ogni soggetto, redatta in forma di pre-trattamento o di trattamento cinematografico è in lingua italiana, non dovrà superare le venticinque cartelle di formato normale, dattiloscritte.

ART. 4. — Ogni soggetto deve essere contrassegnato da un motto o pseudonimo, ripetuto sull'esterno di una busta allegata, contenente nome, cognome e indirizzo dell'autore; la busta deve essere chiusa con ceralacca non impressa da sigillo. I soggetti, in sette copie, devono essere inviati a mezzo plico raccomandato al Centro Sperimentale di cinematografia — Sezione concorso permanente per soggetti cinematografici inediti — via Tuscolana, 1524, Roma.

ART. 5. — La Giuria, nominata dal presidente del Centro Sperimentale, è così composta: Carlo Bo, presidente; Federico Fellini, Ettore Giannini, Eithel Monaco, Leone Piccioni, Elio Vittorini, componenti; Emilio Lonero, segretario.

ART. 6. — La Giuria, dal 30 settembre in poi esaminerà i soggetti presentati, e con giudizio motivato delibererà in merito all'assegnazione dei premi, di cui all'articolo 1 del presente regolamento.

ART. 7. — L'accettazione dei premi da parte degli autori vincenti comporta la cessione al Centro Sperimentale di cinematografia del diritto di opzione a tempo indeterminato sul soggetto stesso, restando inteso che la proprietà relativa rimane all'autore, il quale ne tratterà direttamente la cessione con gli eventuali acquirenti anche se presentati dal Centro. Il C.S.C. si limiterà a richiedere il rimborso del diritto d'opzione anticipato.

ART. 8. — Ogni richiesta di informazioni o di copie del presente bando dovrà essere indirizzata al Centro Sperimentale di cinematografia — Sezione concorso permanente per soggetti cinematografici — via Tuscolana, 1524, Roma. I dattiloscritti non si restituiscono.

DISTRIBUTORI DELLA RIVISTA «BIANCO E NERO»

(1° elenco) **Italia**

Piemonte
Organizz. DESTEFANIS
Via Donati, 27
Torino

Liguria
Libreria PATRINI & FIGLIO
Via XX Settembre
Genova
Libreria ATHENA
Via Bensa, 32
Genova
Agenzia RABBI
Via Prione, 173
La Spezia
Libreria ZACCHEO
Piazza Luccoli, 2
Genova

Lombardia
Agenzia RUSSANO
Via Puccini, 1
Milano
C.I.E.P.
Via Vitruvio, 4
Milano
Agenzia GOLZI
Via Monte Pegni
Piacenza

Tre Venezie
MESSAGGERIE VENETE:
Via Garibaldi
Belluno
Via Circonvallazione, 10
Mestre
Via Cesare Battisti, 15
Padova
Via Largo A. De Gasperi
Treviso
Via Aquileia, 7
Udine
Riva del Carbon, 4174
Venezia
Via Dietro Filippini
Verona
Via Pasquale Cordenons, 4
Vicenza
Libreria PAROVEL
Via del Teatro, 1
Trieste
Sig. Mario TAVERNINI
Arco (Trento)
Agenzia Rosina FAVARO
Treviso

Emilia e Romagna
Rappr. Fabio AMADORI
Via Lame 54/3
Bologna
Libreria MODERNA
Via Guido da Castello, 13
Reggio Emilia

Toscana
Agenzia Dino GIORGI
Via Faenza, 36
Firenze